

Tradizione
e talento
femminile.
I *Sonnets*
from the
Portuguese
di Elizabeth
Barrett
Browning

Tradizione
e talento
femminile.
*I Sonnets
from the
Portuguese*
di Elizabeth
Barrett
Browning

Ilaria
Rizzato

© 2018
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2018
isbn 978-88-31978-54-5
edizioni digitali www.aAccademia.it/rizzato

book design boffetta.com

Indice

Introduzione

- | | |
|--|-----|
| 1. Tradizione e talento femminile | VII |
| 2. Elizabeth Barrett Browning e la critica | XII |

I. Gli antesignani del canzoniere

- | | |
|---|----|
| 1. Premessa | 3 |
| 2. La tradizione italiana: Petrarca | 6 |
| 3. L'ingresso di Petrarca in Inghilterra: Wyatt | 7 |
| 4. Struttura dei canzonieri elisabettiani | 8 |
| 5. Temi e topoi | 11 |
| 6. Aspetti metapoetici | 15 |
| 7. L'influsso del teatro | 19 |
| 8. Il Cinquecento italiano: modelli letterari femminili | 00 |

II. Un canzoniere al femminile

24

III. Il canzoniere e l'epistolario dei Browning

39

- | | |
|---|----|
| 1. Poesia e vita: le lettere di Elizabeth Barrett e Robert Browning | 39 |
| 2. Trame intertestuali nelle lettere d'amore | 44 |
| 3. Strategie narrative nei <i>Sonnets from the Portuguese</i> | 72 |

V

IV. Petrarchismo, *gender* e intertestualità: rapporti tra i *Sonnets from the Portuguese* e altre opere di Elizabeth Barrett Browning

78

Bibliografia

93

aA

1. *Tradizione e talento femminile*

Elizabeth Barrett è in genere considerata, insieme a Christina Rossetti, la maggiore poetessa vittoriana. Si tratta di una definizione fondamentalmente ambigua, in quanto la colloca ai vertici della pratica poetica, ma soltanto per quanto riguarda l'ambito femminile: Elizabeth Barrett eccelle nella categoria delle "poetesse", ma non occupa una posizione altrettanto chiara all'interno della categoria, solo in apparenza "neutra", dei "poeti". In altre parole, non è chiara la sua collocazione all'interno del canone poetico vittoriano. La poesia dell'Ottocento è stata a lungo considerata "sicuro territorio dei padri"¹, troppo connotato in senso maschile e limitato a una ristretta *élite* sociale e culturale per permettere l'accesso alle donne. Su queste basi si è tentato di giustificare l'apparente assenza di figure femminili di rilievo nel campo della poesia. Il panorama poetico femminile appariva tanto più desolato quanto più lo si confrontava con

VII

1. Colella, S., "La poesia femminile", in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, UTET, 1996, p. 727.

quello del romanzo, genere in cui la produzione femminile abbondava ed eccelleva.

È innegabile una maggiore difficoltà di affermazione delle donne nella sfera della poesia rispetto a quella della prosa, ma questo non deve mettere in ombra i risultati che la poesia femminile dell'Ottocento ha raggiunto. La ricerca sulla poesia femminile ha infatti riportato alla luce l'opera di numerose poetesse dell'Ottocento dimenticate dalla critica tardo-ottocentesca e della prima metà del Novecento, ma ben note al pubblico e al mondo letterario coevo. Così, accanto a Elizabeth Barrett Browning e a Christina Rossetti, che per decenni sono parse le uniche potesse degne di riconoscimento sulla scena ottocentesca, sono emerse Emily Brontë, Laetitia Elizabeth Landon, Felicia Hemans, Joanna Baillie, Dorothy Wordsworth, Augusta Webster, Alice Meynell, Michael Field e Charlotte Mew.

Secondo Linda Peterson, le antologie poetiche dei primi decenni dell'Ottocento trattavano la produzione femminile alla stessa stregua di quella maschile; non era quindi infrequente trovare antologizzate e discusse le poesie di numerose autrici. L'abitudine di separare la lirica femminile da quella maschile sarebbe invalsa a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, e avrebbe tolto la poesia femminile dal suo contesto, impedendone la percezione dello sviluppo storico². Ciò avrebbe facilitato l'identificazione del canone poetico con la sola produzione maschile. Com'è noto, infatti, le antologie non solo documentano l'attività artistica di un dato momento storico, ma contribuiscono a tramandarla a quelli successivi, a proporla come modello e a esaltarne il valore. La poesia maschile si è dunque affermata come poesia *tout court*, mentre quella femminile, percepita come un sottogenere, non ha trovato spazio nel canone.

Il rinnovato interesse per le poetesse dell'Ottocento, manifestatosi a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha permesso la riscoperta di un patrimonio lirico insospettato e ha portato gli studiosi a interrogarsi sulla possibile esistenza di una tradizione femminile vera e propria. Angela Leighton ha proposto un canone poetico femminile fondato su alcune figure di poetesse "professioniste", che consideravano cioè

2. Peterson, L. H., "Anthologizing Women: Women Poets in Early Victorian Collections of Lyric", *Victorian Poetry*, 37 (1999), pp. 193-209.

la poesia come la loro attività principale; con questa operazione si discosta da Ellen Moers, Elaine Showalter e Gilbert & Gubar, che offrono una selezione di autrici esemplari da cui le poetesse restano quasi completamente escluse³.

La soluzione di Angela Leighton pone però non pochi problemi. Innanzitutto è necessario definire che cosa si intenda per tradizione femminile. Come afferma Tess Cosslett, la tradizione può assumere diversi significati: un bagaglio cui contrapporsi in senso freudiano, una serie di testi cui ispirarsi, una comunità di donne a sostegno delle letterate, e così via⁴, e dunque non rappresenta un'entità omogenea di cui si possa dare un'interpretazione univoca. In secondo luogo, il rapporto tra una tale tradizione e quella canonica e consolidata si preannuncia problematico; in altre parole, una volta tracciata un'ipotetica genealogia letteraria femminile, come la si può mettere in relazione con il resto del patrimonio poetico? Si tratta di un settore da esso completamente separato? La stessa Natalie Houston, studiosa della poesia femminile, dubita dell'utilità della categoria di "Victorian women poets", ritenendo che possa alterare la nostra percezione dello sviluppo storico della letteratura vittoriana⁵. Proponendo una tradizione poetica femminile come alternativa e complementare a quella maschile e canonica, si corre il rischio di ridurre la poesia delle donne a un'isola che non dialoga con i poeti "maggiori".

La formazione di un canone letterario è per definizione connessa alla dialettica di inclusione ed esclusione; il problema si è tuttavia inasprito con l'affermarsi dei *women's* e *gender studies* e della riflessione sulla letteratura postcoloniale, che hanno portato alla luce nuovi criteri per la definizione del valore letterario. La difficoltà maggiore è dun-

3. Leighton, A., *Victorian Women Poets. Writing against the Heart*, Brighton, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 1. I testi da lei citati sono Moers, E., *Literary Women*, tr. it. *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979; Showalter, E., *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, tr. it. *Una letteratura tutta per sé. Due secoli di scrittrici inglesi (1800-1900)*, Milano, La Salamandra, 1984; Gilbert, S. M. & Gubar, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.

4. Cosslett, T., Introduction to *Victorian Women Poets*, London-New York, Longman, 1996, p. 11.

5. Houston, N., "Towards a New History: Fin-de-Siècle Women Poets and the Sonnet", in *Victorian Women Poets*, edited by A. Chapman, The English Association, 2003, p. 145.

que rappresentata dal contrasto tra due necessità opposte: da un lato, identificare una serie di testi fondanti per la cultura di lingua inglese, operando quindi una selezione; dall'altro, allargare la gamma dei testi prescelti a ciò che in precedenza era rimasto ingiustamente escluso. In questo contesto, considerare la poesia femminile vittoriana – come pure la letteratura postcoloniale, o delle donne in un dato contesto culturale, e così via – come un ambito a sé, con una propria tradizione e una propria serie di modelli, potrebbe decretarne la ghettizzazione, renderla ancora una volta un satellite di quella tradizione “maggiore” con cui continuerebbe a non dialogare. Potrebbe insomma nuocere invece di rendere il giusto merito alle poetesse il cui lavoro è stato riportato alla luce.

Forse provare a tracciare il dialogo tra l'opera delle singole poetesse e la tradizione poetica pregressa può rappresentare, se non una soluzione definitiva al problema, un mezzo per tentare di collocarle in modo più equo nel panorama letterario vittoriano e nella cultura a noi contemporanea.

Elizabeth Barrett Browning rappresenta un caso di particolare interesse per quanto riguarda il dialogo con i “padri”, di cui conosce in modo estremamente approfondito la cultura, grazie a un'ottima istruzione e a un precoce interesse per la letteratura. Le sue letture onnivore le consentono di acquisire una conoscenza assai ampia e approfondita sia della letteratura canonica sia di quella generalmente nascosta agli occhi di una fanciulla vittoriana.

Celebre è la lettera in cui Elizabeth Barrett lamenta l'assenza di “literary grandmothers”. Gli autori che prende intenzionalmente a modello di versificazione non sono quindi le poetesse che l'hanno preceduta, bensì i poeti della tradizione inglese. In particolare, è evidente il debito dei *Sonnets from the Portuguese* verso i fondatori di tale tradizione, ovvero i poeti elisabettiani. Il dialogo con la poesia di fine Cinquecento è implicito nella scelta del metro e dell'argomento. Vi è però un ulteriore elemento a sostegno di questa ipotesi: il saggio *The Book of the Poets*, che Elizabeth Barrett pubblica in forma anonima sulla rivista *Athenaeum* nel 1842. Lo scritto propone un canone poetico che include sostanzialmente i grandi nomi della tradizione inglese, ponendo tuttavia l'accento più sulla lirica che sulla produzione dram-

matica. La sua propensione per la lirica e per il sonetto in particolare risulta evidente dal commento polemico nei confronti delle storie letterarie, che tendono a privilegiare la poesia drammatica:

What! Place for Pomfret's platitude, and no place for Shakespeare's divine sonnets? and no place for Jonson's and Fletcher's lyrics? Do lyrics and sonnets perish out of place whenever their poets make tragedies too, quenched by the entity of tragedy? We suggest that Shakespeare has nearly as much claim to place in any possible book of the poets [...] as ever can have John Hughes.⁶

Passando in rassegna secoli di produzione letteraria, Elizabeth Barrett pone gli elisabettiani ai vertici della poesia inglese: "Oh those days of Elizabeth! ... Full were they of poets as the summer-days are of birds"⁷. Pur non trascurando i poeti drammatici, esprime la propria predilezione per i lirici, a suo avviso numerosissimi e presenti in ogni classe sociale in quella che definisce "the miracle-age of poetical history". A Surrey, Wyatt, Sidney, Spenser e Shakespeare, Elizabeth Barrett riserva commenti specifici, che ne sottolineano l'importanza del contributo alla poesia inglese, mettendone in evidenza l'attività di sonettisti.

Non è certo una tradizione alternativa e fuori dagli schemi quella proposta dalla poetessa, il cui atteggiamento nei confronti degli elisabettiani rivela una totale venerazione, priva di qualunque sfumatura di critica "antipatriarcale". Semmai l'elemento di "femminilizzazione" presente in queste pagine è rappresentato proprio dalla predilezione per la lirica rispetto al dramma. Stando a quanto Elizabeth Barrett scrive nel *Book of the Poets*, gli elisabettiani sono per lei un modello di perfezione, la cui lezione esemplare non viene certo ignorata nella stesura dei *Sonnets from the Portuguese*. Vero è che questi ultimi intervengono pesantemente sul modello per adattarlo alle esigenze di una voce poetica femminile e vittoriana, cosa che ha permesso di leggere il suo canzoniere come un'aperta critica alla cultura patriarcale sottesa al genere letterario. La grande ammirazione della

6. Barrett Browning, E., "The Book of the Poets", *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning with Two Prose Essays*, edited by H. Milford, London, Oxford University Press, 1920, p. 627.

7. Barrett Browning, E., "The Book of the Poets", cit., p. 636.

poetessa per il modello elisabettiano, tuttavia, mi induce a pensare che i *Sonnets from the Portuguese* rappresentino un tentativo di inserirsi nella scia poetica tanto ammirata al fine di trovarvi cittadinanza, piuttosto che una netta presa di posizione antipatriarcale. I sonetti di Elizabeth Barrett sembrano piuttosto volti a includere, per usare la definizione di Eliot, il “talento individuale”⁸ della poetessa nella tradizione plurisecolare del canzoniere, riproponendo le parole dei predecessori, ma deformandole e arricchendole con il proprio contributo di intellettuale vittoriana.

Certo la scelta di modelli tanto prestigiosi, connessi alla nascita stessa della poesia inglese, costringono Elizabeth Barrett a superare le “immense anxieties of indebtedness”⁹ originate dall’appropriazione di un genere dalla storia antica e autorevole come quello del canzoniere. I *Sonnets from the Portuguese* instaurano dunque un rapporto dialettico con i modelli elisabettiani al fine di trovare un posto nel *corpus* della tradizione. Il medesimo tentativo di inserimento, la stessa “anxiety of influence” emergono dall’epistolario, in cui il dialogo tra Elizabeth Barrett e Robert Browning si intreccia a quello dei predecessori, in una fitta trama di citazioni di autori antichi e moderni e rimandi alla letteratura del passato e del presente.

2. Elizabeth Barrett Browning e la critica

La fama letteraria di Elizabeth Barrett Browning ha attraversato momenti di alterna fortuna. Benché la sua fosse una figura molto celebre, e spesso controversa, presso i contemporanei, conosciuta non solo in Inghilterra, ma anche in America, pochi decenni dalla sua morte bastarono a ridurre drasticamente l’interesse critico nei suoi confronti e, di conseguenza, a sminuirne l’importanza della produzione poetica, come lamentava, all’inizio del Novecento, Virginia Woolf:

[T]he only place in the mansion of literature that is assigned her is downstairs in the servants’ quarters, where

8. Eliot, T. S., “Tradition and the Individual Talent”, *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1920.

9. Bloom, H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1973, p. 5.

[...] she bangs the crockery about and eats vast handfuls of peas on the point of her knife.¹⁰

Il rinnovato interesse per la produzione letteraria femminile suscitato dall'avvento della critica femminista negli anni Settanta ha portato alla pubblicazione di nuovi studi incentrati sulla figura della poetessa vittoriana. Largo spazio le veniva già concesso nel pionieristico *Literary Women* di Ellen Moers (1963), che la celebrava come campionessa degli ideali femministi nell'Ottocento¹¹. Sono poi Gilbert & Gubar a interessarsi a lei; in *The Madwoman in the Attic*¹², non mancano di citare Elizabeth Barrett, che però non trova in questo saggio, maggiormente incentrato sulla prosa ottocentesca, il debito spazio. Quando però, con *Shakespeare's Sisters*, Gilbert & Gubar pongono la poesia al centro dell'indagine, a Barrett Browning viene riservato un intero capitolo, affidato alla studiosa Helen Cooper¹³. Si tratta di un saggio che, pur mettendo in evidenza le contraddizioni che emergono nella poesia di Elizabeth Barrett Browning, la annovera tra le "sorelle di Shakespeare". Chiarissimo è il riferimento a Virginia Woolf, che nel celebre saggio *A Room of One's Own* illustra il difficile percorso di una donna che voglia fare della letteratura una professione, raccontando la vicenda di un'immaginaria sorella di Shakespeare che, pur essendo portata alla scrittura quanto il fratello, vede il proprio cammino compromesso da ostacoli di natura sociale e da pregiudizi dettati dall'appartenenza di genere¹⁴.

La critica femminista ha fatto proprio il ragionamento di Virginia Woolf e ha preso ad oggetto delle proprie ricerche i pregiudizi e gli ostacoli incontrati dalle donne nel perseguire la carriera letteraria. Questa corrente critica ha messo in evidenza anche l'atteggiamento parziale della critica nei confronti delle opere letterarie femminili. Ha quindi ten-

10. Woolf, V., "Aurora Leigh", *The Common Reader, Second Series*, London, The Hogarth Press, 1965, p. 203.

11. Moers, E., *Literary Women*, tr. it. *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979.

12. Gilbert, S. M., & Gubar, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.

13. Cooper, H., "Working into Light: Elizabeth Barrett Browning", in *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, edited by S. M. Gilbert & S. Gubar, Bloomington-London, Indiana University Press, 1979.

14. Woolf, V., *A Room of One's Own*, London, Granada, 1977.

tato di restituire il posto di rilievo che occupavano presso i contemporanei ad alcune figure di letterate poi trascurate dalla critica. Elizabeth Barrett Browning ha beneficiato enormemente di questa operazione, divenendo oggetto, negli anni Ottanta, di numerosi saggi volti a restituirle la statura poetica di cui godeva presso i contemporanei.

Nello studio *Love and the Woman Question in Victorian Literature*, Kathleen Blake dedica un intero capitolo alla visione del rapporto tra arte e amore espressa in *Aurora Leigh*¹⁵. Il medesimo argomento è al centro di “Elizabeth Barrett Browning: ‘Art’s a service’”¹⁶, in cui Deidre David rinnega la lettura femminista del *novel-poem*, sostenendo che la visione dell’amore in esso espressa rappresenta una conferma dell’ordine sociale patriarcale. Il tema dell’amore è il filo conduttore della monografia *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, che segue lo sviluppo cronologico delle opere della poetessa, dandone una lettura marcatamente femminista¹⁷.

Il maggior contributo allo studio di Elizabeth Barrett Browning viene da Dorothy Mermin, già autrice dell’importante articolo “The Damsel, the Knight and the Victorian Woman Poet”¹⁸, in cui illustrava le difficoltà delle poetesse vittoriane a inserirsi nella tradizione maschile. Il suo saggio *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*¹⁹, equilibrato, completo e approfondito, rappresenta una pietra miliare per lo studio della poetessa vittoriana.

Merita una menzione tra le studiose che hanno dato impulso alla ricerca su Elizabeth Barrett anche Angela Leighton, che le dedica una monografia²⁰, in cui offre una lettura marcatamente femminista della sua opera. Tale ap-

15. Blake, K., “Elizabeth Barrett Browning (and George Eliot): Art versus Love”, *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*, Brighton, The Harvester Press, 1983.

16. David, D., “Elizabeth Barrett Browning: ‘Art’s a service’”, *Intellectual Women and Victorian Patriarchy: Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot*, Basingstoke-London, Macmillan, 1987.

17. Stephenson, G., *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, Ann Arbor-London, UMI Research Press, 1989.

18. Mermin, D., “The Damsel, the Knight and the Victorian Woman Poet”, *Critical Inquiry*, 13 (1986), pp. 64-80.

19. Mermin, D., *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989.

20. Leighton, A., *Elizabeth Barrett Browning*, Brighton, Harvester Press, 1986.

proccio dà i suoi frutti anche in Italia, dove l'importanza della produzione poetica della poetessa è stata messa in luce soprattutto da Paola Colaiacono, che ne ha tradotto i *Sonnets from the Portuguese* e ha scritto un saggio sulla medesima opera²¹.

Negli anni Novanta non si esaurisce l'entusiasmo per la figura di Elizabeth Barrett Browning, che compare in tutte le antologie critiche sulle poetesse vittoriane, volte a individuare, raccogliendo i più significativi saggi sulle poetesse scritti nel decennio precedente, il filo della tradizione femminile ottocentesca²². Accanto a queste miscellanee, che presentano per lo più materiale considerato ormai "classico", si collocano l'importante monografia di Marjorie Stone, *Elizabeth Barrett Browning*²³, e il saggio *Victorian Women Poets. Writing against the Heart* di Angela Leighton, che continua ad assegnare un ruolo di rilievo alla figura della poetessa²⁴. In ambito italiano appare l'interessante saggio di Silvana Colella, che, delineando lo sfondo della cultura vittoriana, istituisce un confronto tra la poesia di Elizabeth Barrett e quella di Christina Rossetti²⁵.

aA Come osserva in tempi recenti Marjorie Stone, è difficile abbandonare l'approccio femminista negli studi su Elizabeth Barrett Browning²⁶, che è ancora nota soprattutto per *Aurora Leigh* e per le posizioni rivoluzionarie espresse in quest'opera. La ricerca di nuovi temi all'interno della sua opera è tuttavia evidente, se si considerano alcuni saggi di recente pubblicazione. Linda Lewis, ad esempio, si

XV

21. Colaiacono, P., "‘Ancor non t'ho detto che t'amo'. Il discorso d'amore di Elizabeth Barrett Browning", in *Come nello specchio. Saggi sulla figurazione del femminile*, Torino, La Rosa, 1981; la sua versione italiana dei *Sonnets from the Portuguese* è uscita, sempre negli anni Ottanta, per i tipi della Libreria delle Donne.

22. AA. VV., *Victorian Women Poets: A Critical Reader*, edited by A. Leighton, Oxford, Blackwell Publishers, 1996; AA. VV., *Victorian Women Poets: Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning and Christina Rossetti*, edited by J. Bristow, Basingstoke-London, Macmillan, 1995; AA. VV., *Victorian Women Poets*, edited by T. Cosslett, Harlow, Addison Wesley Longman, 1996.

23. Stone, M., *Elizabeth Barrett Browning*, Basingstoke-London, Macmillan, 1995.

24. Leighton, A., *Victorian Women Poets. Writing against the Heart*, Brighton, Harvester Press, 1992.

25. Colella, S., *Il genere nel testo poetico. Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

26. Stone, M., "Guide to the Year's Work: Elizabeth Barrett Browning", *Victorian Poetry*, 39 (2001), pp. 436-47.

dedica allo studio della poesia religiosa di Elizabeth Barrett, genere messo nettamente in disparte rispetto alla sua produzione lirica²⁷. Margaret Morlier affronta invece la controversa questione della metrica scelta da Barrett, cui attribuisce un significato politico mai considerato prima²⁸. Simon Avery e Rebecca Stott cercano invece di sovvertire la visione della poetessa come reclusa isolata dal mondo, mettendo in evidenza la fitta trama di conoscenze e di amicizie nel mondo letterario contemporaneo intrattenute da Barrett Browning²⁹. Analogo obiettivo si pone il numero di speciale della *Victorian Review* dedicato a Elizabeth Barrett, che ne mette in luce l'impegno politico e la presenza sulla scena culturale contemporanea³⁰. Questa è solo una parte dei saggi incentrati sulla figura della poetessa usciti in tempi relativamente recenti, cui vanno aggiunti lo studio di Mary Sanders Pollock sulla collaborazione tra Elizabeth Barrett e il marito³¹, la biografia dei due poeti scritta da Martin Garrett³², e la miscellanea di Sandra Donaldson, che raccoglie contributi sia recenti sia pre-femministi³³.

Come si è detto, tra le opere di Elizabeth Barrett Browning, la critica femminista ha privilegiato *Aurora Leigh*; la scelta è in parte motivata dal fatto che l'autrice stessa considerasse il poemetto, all'epoca della composizione, il suo lavoro più maturo³⁴, ma è dovuta soprattutto alla presenza di contenuti femministi espliciti e rivoluzionari nel poema. I *Sonnets from the Portuguese* sono stati messi in ombra dal-

aA

27. Lewis, L. M., *Elizabeth Barrett Browning's Spiritual Progress: Face to Face with God*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1998.

28. Morlier, M. M., "Sonnets from the Portuguese and the Politics of Rhyme", *Victorian Literature and Culture*, 27 (1999), pp. 97-112.

29. Stott, R., & Avery, S., *Elizabeth Barrett Browning*, Longman, 2003; Avery, S., *Elizabeth Barrett Browning*, Horndon, Northcote, 2011.

30. AA. VV., *Elizabeth Barrett Browning: History, Politics and Culture*, edited by M. Martinez, special issue of *Victorian Review*, 33:2 (2007).

31. Sanders Pollock, M., *Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning: A Creative Partnership*, Ashgate Publishing, 2003.

32. Garrett, M., *Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

33. AA. VV., *Critical Essays on Elizabeth Barrett Browning*, edited by S. Donaldson, London, G. K. Hall, 1999.

34. "Ending, therefore, and preparing once more to quit England, I venture to leave in your hands this book, the most mature of my works, and the one into which my highest convictions upon Life and Art have entered", "Dedication to John Kenyon", *Aurora Leigh*, edited by K. McSweeney, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 3.

la maggiore notorietà del *novel-poem*, pur godendo di una notevole popolarità, dovuta soprattutto al clamore suscitato dalla storia d'amore dei due poeti. Spesso però sono stati visti come puro diario sentimentale o come una sorta di esercizio preparatorio alla più grande opera di Elizabeth Barrett. Considerati come un'opera compiuta e non come un preludio a lavori di più grande respiro, i *Sonnets* sono soprattutto – e prima di tutto – un canzoniere. Si tratta di un genere letterario che racchiude i più grandi momenti della lirica d'amore, ma anche di un genere onnivoro, che ne contiene altri al suo interno; inoltre, accanto all'espressione lirica, trova spazio la riflessione metaletteraria e critica. È dunque un genere particolarmente dinamico, dotato di una speciale vocazione alla discussione, alla dialettica. La critica di stampo strutturalista ha sottolineato questa propensione ricercandone le cause nella costruzione formale³⁵, mentre studi successivi hanno evidenziato le potenzialità di critica sociale del canzoniere³⁶.

aA

Come molti studi sui *Sonnets from the Portuguese* osservano, la scelta di questo genere richiama l'imponente figura di Petrarca ed evoca la presenza dei maggiori poeti inglesi. Ci si può chiedere in che cosa consista questa tradizione, che cosa leghi un canzoniere scritto a metà Ottocento a quelli elisabettiani. Che cosa spinge una poetessa vittoriana a riprendere un genere antico, e perché la sua opera dona nuovo vigore al genere, in cui, dopo di lei, si cimentano tutti i maggiori poeti vittoriani? Molte studiose hanno affrontato il tema del soggetto poetico femminile all'interno di una tradizione maschile³⁷; nessuna si è però soffermata sulla rielaborazione in chiave femminile e ottocentesca delle convenzioni della poesia d'amore. Dorothy Mermin ha accennato alla questione³⁸, ma senza analizzare nel dettaglio

XVII

35. Neely, T. C., "The Structure of English Renaissance Sonnet Sequences", *ELH*, 45 (1978), pp. 359-90.

36. Marotti, A. F., "'Love is not love': Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order", *ELH*, 49 (1977), pp. 396-428.

37. Margaret Homans ha postulato la difficoltà di affermazione di un soggetto femminile nella scrittura dell'Ottocento in *Women Writers and Poetic Identity*, cit.; Dorothy Mermin ha applicato questo modello a Elizabeth Barrett Browning nel già citato "The Damsel, the Knight, and the Victorian Woman Poet".

38. Mermin, D., "Courtship, Letters, *Sonnets from the Portuguese*", *Elizabeth Barrett Browning*, cit.

le caratteristiche di tale tradizione e le modifiche apportate da Elizabeth Barrett Browning. La mia ricerca si propone di offrire un panorama completo del repertorio petrarchista inglese, per poi analizzare l'interpretazione che ne dà Elizabeth Barrett Browning.

Scopo di questo studio è altresì quello di ridimensionare l'approccio biografico agli studi su Elizabeth Barrett Browning, le cui radici affondano nell'epoca vittoriana e che ancora oggi stenta a scomparire. La famiglia Barrett, priva di una figura materna e dominata dal padre autoritario ed eccentrico, conduceva una vita singolare e degna di essere romanzata ancor prima che Robert Browning entrasse a farne parte. Con il matrimonio e la fuga in Italia dei coniugi Browning nel 1846, nasce la più famosa storia d'amore dell'Inghilterra vittoriana, destinata non solo ad alimentare racconti biografici, ma anche ad essere rappresentata nel dramma *The Barretts of Wimpole Street* di Rudolf Besier e nell'omonimo film, basato sul *play* di Besier, diretto da Sidney Franklin nel 1934 e interpretato da Norma Shearer e Frederic March. Con la consueta lungimiranza, Virginia Woolf coglieva questa caratteristica degli "studi" sulla poetessa:

"Lady Geraldine's Courtship" is glanced at perhaps by two professors in American universities once a year; but we all know how Miss Barrett lay on her sofa; how she escaped from the dark house in Wimpole Street one September morning; how she met health and happiness, freedom, and Robert Browning in the church round the corner.³⁹

Della sua poesia non si sapeva quasi nulla, soprattutto per quanto riguarda le opere minori, mentre della vita privata si conoscevano innumerevoli dettagli. La vita di Elizabeth Barrett, in effetti, ha alimentato numerose biografie. Una delle prime, scritta da Isabel Clarke⁴⁰, esce nel 1929, ma viene ripubblicata nel 1970, quando più forte si fa l'interesse per le figure letterarie femminili. Una singolare ricostruzione della vita di Elizabeth Barrett ci viene dalla stessa Virginia Woolf, che attraverso gli occhi dello *spaniel* Flush

39. Woolf, "Aurora Leigh", *The Common Reader*, cit., p. 202.

40. Clarke, I. C., *Elizabeth Barrett Browning: A Portrait*, New York-London, Kennikat Press, 1929.

segue le vicende biografiche della poetessa a partire dagli anni Quaranta⁴¹. La poetessa suscita l'interesse del biografo Gardner Taplin, il cui lavoro, come quello di Isabel Clarke, vede una seconda edizione nel 1970 per i tipi della Archon Books⁴². Sempre negli anni Settanta, Dorothy Hewlett dedica alla poetessa uno studio biografico⁴³, mentre George Pickering concentra il proprio interesse sul rapporto tra la condizione di inferma e l'attività creativa di Elizabeth Barrett⁴⁴. Negli anni Ottanta, oltre a numerosi studi monografici e articoli che spesso includono il racconto di episodi della vita della poetessa, escono ben tre biografie: quella di Rosalie Mander⁴⁵, quella di Margaret Forster⁴⁶, che contiene anche importanti considerazioni critiche, e quella di Peter Dally⁴⁷. Cora Kaplan ha invece posto l'attenzione sul rapporto tra Elizabeth Barrett e il padre, prendendolo a simbolo dell'oppressione esercitata dal sistema patriarcale nei confronti delle donne⁴⁸.

Basandosi sulla corrispondenza tra i Browning e sulle lettere che essi indirizzano agli amici negli anni del fidanzamento e del matrimonio, Daniel Karlin⁴⁹ produce una ricostruzione biografica che però focalizza la propria attenzione soprattutto su Robert Browning, facendo di Elizabeth Barrett una figura pressoché accessoria, soprattutto dal punto di vista artistico.

Gli aspetti psicologici della relazione tra i poeti interes-

XIX

aA

41. Woolf, V., *Flush, a Biography*, Quentin Bell and Angelica Garnett, 1933, tr. it. di A. Scalero, *Flush. Biografia di un cane*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000; il cane Flush è anche oggetto dello studio biografico di Adams, M., *Shaggy Muses: The Dogs Who Inspired Virginia Woolf, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, Edith Wharton, and Emily Brontë*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

42. Taplin, G. B., *The Life of Elizabeth Barrett Browning*, New Haven, Yale University Press, 1957; Hamden, Archon Books, 1970².

43. Hewlett, D., *Elizabeth Barrett Browning: A Life*, New York, Octagon Books, 1972.

44. Pickering, George, *Creative Malady: Illness in the Lives and Minds of Charles Darwin, Florence Nightingale, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud, Marcel Proust, and Elizabeth Barrett*, London, George Allen & Unwin, 1974.

45. Mander, R., *Mrs Browning. The Story of Elizabeth Barrett*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1980.

46. Forster, M., *Elizabeth Barrett Browning: A Biography*, London, Chatto & Windus, 1988.

47. Dally, P., *Elizabeth Barrett Browning: A Psychological Portrait*, London, Macmillan, 1989.

48. Kaplan, C., "Wicked Fathers: A Family Romance", *Sea Changes. Essays in Culture and Feminism*, London, Verso, 1986.

49. Karlin, D., *The Courtship of Robert Browning and Elizabeth Barrett*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

sano anche Julia Markus, che ha prodotto un imponente studio sulle dinamiche interpersonali che conducono al matrimonio dei Browning⁵⁰. Non solo gli anni della vicenda amorosa e della vita in Italia attirano l'interesse dei biografi, ma anche quelli dell'infanzia e dell'adolescenza, come dimostra il lavoro di Barbara Dennis sul periodo che Elizabeth Barrett trascorre a Hope End⁵¹. Pur indirettamente, la figura di Elizabeth Barrett Browning è alla base della ricostruzione delle ascendenze jamaicane dei Barrett, operata dall'odierno membro della famiglia R. A. Barrett⁵².

Delle lettere di Elizabeth Barrett si è fatto largo uso per ricostruire gli eventi della vita della poetessa, soprattutto per quanto riguarda il periodo del corteggiamento e del fidanzamento. Le lettere che i due poeti si scambiano tra il 1845 e il 1846 rappresentano tuttavia un testo di indubbia dignità letteraria che, come si cercherà di dimostrare nel capitolo III, merita un'analisi completa che ne valorizzi gli aspetti estetici. Tale convinzione è altresì alla base della prima traduzione italiana della *courtship correspondence* di Elizabeth Barrett e Robert Browning da me curata, pubblicata nel 2007 per i tipi di Archinto, e ripubblicata nel 2014 da RCS per il Corriere della Sera tra i più celebri epistolari d'amore della storia della letteratura⁵³.

Dalle lettere gli studiosi si sono limitati perlopiù a trarre informazioni sugli eventi della vita dei due poeti per dedurre elementi del carattere dei protagonisti, con la parziale eccezione di Karlin, che nel già citato saggio ha offerto alcuni *close reading* di passi delle lettere, ma che ha privilegiato nettamente la voce di Browning, sminuendo quella di Elizabeth Barrett, che nelle *love letters* prevale di gran lunga, soprattutto per quanto riguarda la profondità di pensiero e l'acume critico. Anche Karlin finisce per cedere all'impulso di biografo, producendo un voluminoso resoconto

50. Markus, J., *Dared and Done: The Marriage of Elizabeth Barrett and Robert Browning*, Ohio University Press, 1998.

51. Dennis, B., *Elizabeth Barrett Browning. The Hope End Years*, Border Lines Series Editor, 1996.

52. Barrett, R. A., *The Barretts of Jamaica. The Family of Elizabeth Barrett Browning*, Winfield-London, Wedgestone Press, 2000.

53. Rizzato, I., *D'amore e di poesia. Lettere scelte 1845-46*, Milano, Archinto, 2007; Rizzato, I., *D'amore e di poesia. Lettere scelte 1845-46*, Edizione speciale per il Corriere della Sera, Milano, RCS, 2014.

del periodo del fidanzamento, che però aggiunge poco allo studio della poesia di Barrett. Le lettere, al contrario, rappresentano il retroterra del canzoniere di Elizabeth Barrett e costituiscono un elemento assai prezioso per comprenderlo e apprezzarlo. Lo scopo del capitolo III di questa tesi è duplice: da un lato analizzare le corrispondenze tra le epistole e i *Sonnets from the Portuguese* al fine di mettere in luce le modalità di elaborazione del materiale autobiografico nel canzoniere; dall'altro cogliere le suggestioni letterarie, i modelli e gli elementi di ispirazione che influenzano la poetessa nel periodo della stesura dell'opera. Ne emerge un complesso quadro intertestuale, in cui le reciproche influenze tra i poeti si costruiscono sulle citazioni poetiche antiche e moderne.

Dalle lettere d'amore emergono altresì considerazioni critiche da parte di Elizabeth Barrett che finora sono state scarso oggetto di studio. La stessa sorte è toccata ai suoi scritti di critica letteraria, che nel mio lavoro verranno invece analizzati in relazione ai *Sonnets from the Portuguese*.

Tradizione
e talento
femminile.
*I Sonnets
from the
Portuguese*
di Elizabeth
Barrett
Browning

Capitolo I Gli antesignani del canzoniere

aA

1. Premessa

La prima parte della mia ricerca si propone di analizzare il rapporto che lega i *Sonnets from the Portuguese* (1850) di Elizabeth Barrett Browning con la tradizione del canzoniere inglese. Si tratta di un rapporto necessariamente ambiguo, fondato da un lato sull'imitazione e la ripetizione, dall'altro sul cambiamento, sulla necessaria rielaborazione. La scelta del canzoniere appare molto ambiziosa, ma anche ricca di opportunità. Il canzoniere è infatti il genere ideale per promuovere e al contempo criticare l'autorità dei grandi modelli poetici; esso rimanda direttamente alla poesia elisabettiana, momento di affermazione del sonetto in Inghilterra e di nascita della poesia d'amore inglese, implicando dunque il confronto con i poeti fondatori della lirica isolana: Sidney, Spenser e Shakespeare. La scelta del canzoniere, dunque, è sintomo del desiderio di andare alle radici della poesia inglese e di stabilire un dialogo con i suoi massimi esponenti, dialogo che esprime non solo l'omaggio ai grandi padri della poesia, ma anche il desiderio di rinnovamento rispetto alle forme tradizionali. Scopo del presente studio è quello di indagare la natura di tale dialogo, evidenziandone il significato per l'opera poetica di Elizabeth Barrett e per la poesia inglese dell'Ottocento.

Il metro del sonetto offre grandi possibilità espressive. La sua natura argomentativa consente la rappresentazione poetica del conflitto e della sua soluzione, della tensione degli opposti e della loro conciliazione. Il sonetto ha dunque la facoltà di volgersi contro se stesso, di negare le proprie premesse, di sfociare nel paradosso. Questo aspetto viene assecondato sul piano sintattico dall'antitesi e sul piano lessicale dall'ossimoro, figure predominanti nel sonetto, che contribuiscono alla resa dell'intensità del conflitto rappresentato.

Il limite di quattordici versi consente di comprimere il conflitto in uno spazio ridotto. In un canzoniere, tuttavia, l'accostamento di più sonetti permette di risolvere i conflitti nell'arco dei componimenti successivi o di riaprire questioni in apparenza già risolte, ripresentando una struttura argomentativa su scala macrotestuale.

La giustapposizione dei sonetti consente altresì di rappresentare in componimenti contigui molteplici variazioni sullo stesso tema, distinte da impercettibili differenze o da sottili cambiamenti¹. Il canzoniere, infatti, è un genere fluido, in grado di perdere o riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componenti di un tutto².

L'accostamento di più microtesti, inoltre, consente di rappresentare sia la natura frammentaria e immediata dell'esperienza, sia la continuità del sé³. Il canzoniere è infatti permeato da un'unica voce che riappare in ciascun sonetto e che conferisce unità e coerenza al testo. La rappresentazione poetica di tale voce, ossia dell'io lirico, è il grande elemento di novità contenuto nel *Canzoniere* di Petrarca, elemento che, trasmesso ai poeti elisabettiani, contribuisce

aA

1. Kuin paragona tale accostamento di variazioni ad un'operazione di tipo musicale (Kuin, R., *Chamber Music. Elizabethan Sonnet-Sequences and the Pleasure of Criticism*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998; la medesima analogia era già stata colta da Warkentin, G., "Love's sweetest part, variety": Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequences", *Renaissance and Reformation*, 11 (1975), pp. 14-23.

2. Cfr. Santagata, M., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1989.

3. Spiller, M. R. G., *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London-New York, Routledge, 1992.

fortemente alla moderna espressione della coscienza di sé nella poesia inglese⁴.

La rappresentazione del sé è un elemento chiave anche nel canzoniere di Elizabeth Barrett Browning, che deve necessariamente scostarsi dalla tradizione rinascimentale maschile per creare un io femminile credibile. È la tradizione stessa a fornirle l'opportunità di compiere tale passo: il tema dell'amore, incentrato sulla dialettica uomo-donna, permette di osservare la vicenda dal punto di vista femminile oltre che da quello maschile. Nello stesso tempo, però, questo nuovo punto di vista costringe Barrett Browning ad allontanarsi dai grandi modelli elisabettiani e a creare una persona poetica nuova.

Il presente capitolo si prefigge di cogliere l'evoluzione del genere poetico del canzoniere da Petrarca a Sidney e a Spenser, ponendo in particolare rilievo gli aspetti formali e contenutistici che trovano eco nei *Sonnets from the Portuguese* di Elizabeth Barrett Browning. I tratti in cui la poetessa vittoriana prende le distanze dai suoi grandi modelli verranno segnalati nel capitolo successivo. Verranno inoltre presi in considerazione i canzonieri di Vittoria Colonna e Gaspara Stampa che, pur appartenendo all'area linguistica italiana, con ogni probabilità sono una delle principali fonti della poetessa vittoriana.

Del canzoniere elisabettiano saranno posti in evidenza aspetti esemplari quali la struttura, i temi, i *topoi*, la valenza metapoetica e drammatica, mentre le *Rime* del Petrarca verranno considerate solo in quanto presupposto ineludibile dei canzonieri di fine Cinquecento. La mia analisi si concentrerà in particolare su Sidney, il cui canzoniere resta, anche nell'Ottocento, uno dei principali modelli non solo della sonettistica, ma della lirica inglese in generale, come sostiene Klein, autrice di un interessante studio sull'importanza della fama letteraria di Sidney per la poesia in lingua inglese⁵.

4. Sull'importanza del Rinascimento inglese per la creazione di un moderno "sé" inglese, si veda Ferry, A., *The "Inward" Language. Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1983. Sulla centralità del sonetto nella creazione della moderna coscienza di sé, si veda Sproxton, J., *The Idiom of Love*, London, Duckworth, 2000; il *Canzoniere* di Petrarca dà forma esemplare a tale proprietà del sonetto.

5. "L'esemplarità di Sidney risiede nell'invenzione della persona del *poet lover* di Astro-

2. La tradizione italiana: Petrarca

Il *Canzoniere* è per Petrarca l'opera di tutta una vita, sia perché raccoglie componimenti scritti nell'arco di oltre quarant'anni, sia perché a dar forma a questa raccolta egli lavorò con instancabile perfezionismo almeno dal 1342 fino alla morte (1374), producendo ben nove stesure prima di giungere alla versione definitiva. Il libro ebbe una vasta circolazione manoscritta prima del 1470, quando fu stampato per la prima volta.

L'opera costituisce la prima raccolta della letteratura europea strutturata e diffusa in forma di canzoniere. Ad un primo livello di lettura si presenta come la storia di un amore non ricambiato, che induce nel poeta stati alterni di gioia e dolore, di tenerezza e malinconia, di entusiasmo e disperazione, di speranza e disillusione. A un'analisi più attenta, si configura come l'avventura spirituale di un uomo, il racconto di un percorso che, come preannuncia il sonetto proemiale "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono", muove dal "giovenile errore", l'aver ceduto a un sentimento senza speranza, alla vergogna per essere caduto nella schiavitù d'amore, indi al pentimento e alla scoperta della vanità delle cose del mondo. La storia dell'io lirico è dunque una vicenda esemplare di errore e di disinganno.

La narrazione è un esile filo che è possibile tracciare unendo singoli episodi, quali il primo incontro con Laura, l'innamoramento, la visione di lei nei sogni e gli incontri nella vita reale, la sua malattia, la sua morte. Essa si costruisce sulla continuità dei *fragmenta*, che esprimono ciascuno una situazione o uno stato d'animo diverso e si richiamano mediante una fitta trama di corrispondenze formali e tematiche.

Al racconto si intreccia la meditazione sullo scorrere del tempo, sulla vanità della vita e delle cose del mondo e su questioni politiche e morali, che conduce il poeta alla dolorosa scoperta che una passione terrena e la ricerca della gloria l'hanno allontanato dall'amore per Dio.

phil and Stella, che permette ai poeti successivi di trovare nuove possibilità per il sonetto, al di là dell'idealismo neoplatonico o dell'imitazione di Petrarca... Ma ciò che rende Sidney davvero esemplare sono i conflitti che la sua persona esprime e non riesce a conciliare". (Klein, L. M., *The Exemplary Sidney and the Elizabethan Sonneteer*, London, Associated University Presses, 1998, p. 26; la traduzione è mia).

Petrarca riprende i *topoi* della lirica d'amore precedente ma li supera e li arricchisce di nuovi significati. L'amore non è più rito d'omaggio come per i poeti siciliani, né complessa allegoria del divino come per gli stilnovisti: è travaglio psicologico, profonda sofferenza e lacerazione interiore; è un'esperienza tutta umana, dolorosa e contraddittoria. L'amata non è più strumento di perfezione morale e di salvezza, ma una figura reale, oggetto di una passione terrena; splendidi sono i "capei d'oro", gli occhi neri, la pelle candida di Laura, ma la sua bellezza decade con lo scorrere del tempo.

Il filtro della narrazione poetica è il ricordo, ora vivo e pregnante, ora mitizzato e remoto. Il legame tra dimensione passata e presente è dato dal soggetto poetico, che assume i tratti di una persona lirica doppia: l'io lirico che parla in prima persona e racconta vicende amorose ormai lontane nel tempo, quando era "in parte altr'uom", e l'amante giovane e ingenuo, protagonista, insieme a Laura, delle vicende cantate.

aA

L'io che permea ogni componimento, rivela i propri sentimenti e mostra il riverberarsi delle vicende passate nel presente costituisce la grande novità del Canzoniere: è ciò che unisce ciascun sonetto, ciascun "frammento dell'anima" – unico, denso e irripetibile – agli altri per costruire un tutto organico, un'opera che con la sua perfezione ponga un freno al caos, agli eccessi della passione umana.

7

La persona poetica delle *Rime* è il primo esempio di uomo moderno, caratterizzato dal dissidio interiore, dall'incapacità di dominare le passioni, dall'inquietudine. Come tale divenne un *cliché* letterario, così come i *topoi*, la struttura, lo stile del *Canzoniere*: un codice di immensa fortuna, lingua franca della poesia d'amore in Europa, con cui chiunque affronti l'argomento amoroso deve confrontarsi, sia per trarne ispirazione sia per sovvertirne i luoghi comuni.

3. L'ingresso di Petrarca in Inghilterra: Wyatt

Con le sue tredici traduzioni letterali di sonetti e la sua trentina di imitazioni più o meno libere di Petrarca, Wyatt è il primo petrarchista inglese. La scelta dei testi che egli tradusse non cadde su quelli più celebri o più poeticamente felici, ma su quelli che rispondevano a un'immagine particolare della sua poesia. Nelle traduzioni ricorrono infatti

temi e tecniche già considerati tipici del Petrarca dai suoi imitatori italiani e francesi, che verranno sviluppati nella poesia inglese elisabettiana.

Per quanto riguarda lo stile, Wyatt privilegia per la traduzione i sonetti petrarcheschi di carattere argomentativo, ricchi di similitudini ardite e complesse, nonché di metafore, ossimori, antinomie e immagini fortemente elaborate. Quanto ai contenuti, Wyatt sembra orientare la sua scelta verso quei testi che esasperano la problematicità dell'amore, lo caricano di una spiccata sensualità e lo mostrano nella sua dimensione pericolosa e distruttiva.

Alcuni adattamenti di Petrarca, tra cui "Whoso list to hunt", contengono riferimenti scoperti alla vita di corte: il desiderio di una donna si confonde con il desiderio di potere o del favore dei grandi; il corteggiamento si configura come arte diplomatica e un rifiuto segna una sconfitta sul piano tattico. I conflitti d'amore non vedono più la passione terrena contrapposta allo slancio trascendente, bensì la fedeltà alla duplicità, la realtà all'apparenza, la passività all'autoaffermazione. L'amata incarna perfettamente le insidie dell'ambiente cortese: è una creatura crudele e infida, dal fascino minaccioso, verso cui l'io lirico nutre un forte desiderio di rivalsa.

Il contributo di Wyatt al petrarchismo inglese influenzò fortemente la lirica d'amore elisabettiana, e in special modo i maggiori canzonieri del periodo: *Astrophil and Stella* di Philip Sidney (1591) e *Amoretti* di Edmund Spenser (1595).

4. Struttura dei canzonieri elisabettiani

Pur definendo i propri componimenti "rime sparse" proprio all'inizio del *Canzoniere*, Petrarca ritorna più volte sullo schema della sua opera, in modo tale che i sonetti non rispondano soltanto alla suddivisione "in vita" e "in morte" di Laura, ma anche a una disposizione ragionata e a una studiata alternanza con le canzoni.

Un'organizzazione attenta del canzoniere è dunque presente fin dalle origini ed è un aspetto costitutivo del genere. Tuttavia la critica ha trascurato a lungo lo schema complessivo per privilegiare l'autonomia e la bellezza del singolo componimento, sradicandolo dal contesto e collocandolo in selezioni antologiche. Alastair Fowler è stato il primo a sottolineare l'importanza della struttura mettendo in luce

le trame numerologiche dei canzonieri elisabettiani⁶. Sia Sidney sia Spenser costruiscono i propri lavori su rapporti numerici complessi, lanciando così una sfida al lettore che deve decodificare il testo per trarne un significato potenziato. Come spiega Fowler, la struttura numerica di *Astrophil and Stella* simboleggia la fedeltà della donna amata al marito e la conseguente infelicità dell'amante Astrophil⁷. Per quanto riguarda gli *Amoretti*, incede, lo studioso individua una struttura calendariale che investe, insieme ai sonetti, le quattro anacreontiche presenti nell'edizione a stampa e l'*Epithalamion*⁸, e che si può rintracciare anche nei fitti riferimenti temporali del testo: "The merry Cuckow, messenger of Spring" (XIX, v. 1); "This holy season fit to fast and pray" (XXII, v. 1); "Fresh spring the herald of loues mighty king" (LXX, v. 1), mentre il periodo pasquale è oggetto del sonetto LXVIII. L'impalcatura rimanda al tema petrarchesco del tempo che fugge, che tuttavia Spenser sviluppa e collega alla facoltà della poesia di rendere eterno ciò che è mortale. Entro il disegno complessivo si inseriscono alcune microsequenze, che potrebbero essere indipendenti, come quella sul bacio in *Astrophil and Stella* (sonetti 73-82, con l'eccezione del 75), e quella sulla lontananza dell'amata negli *Amoretti* (sonetti LXXXVII-LXXXIX). Tali inserti complicano lo

6. Fowler, A., "Sonnet Sequences", *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, London-New York, Cambridge University Press, 1970.

7. Fowler spiega le valenze numeriche di *Astrophil and Stella*, composto da 108 sonetti e undici canzoni. Il numero 108 allude ad un gioco praticato nell'antichità, chiamato "Penelope" in onore del personaggio omerico: i giocatori, che rappresentavano i corteggiatori, si disponevano in due schiere di 54, in mezzo alle quali si poneva il giocatore detto "Penelope"; chi riusciva a colpirlo era il vincitore. Nel canzoniere di Sidney, che ha per protagonista non la Penelope dell'Odissea, ma Penelope Devereux, la Stella di Astrophil, l'assenza del sonetto 109 indica il fallimento del giovane nel gioco amoroso, e diventa lo strumento con cui il poeta loda la fedeltà al marito Lord Rich. 108 sono anche le strofe che compongono le undici canzoni. La disposizione di queste ultime suddivide i sonetti in tre gruppi, rispettivamente di 28, 63 e 17 elementi. Poiché il primo numero simboleggia la virtù, il secondo indica un momento critico della vita, il terzo allude secondo i pitagorici alla sfortuna e alla discordia, la posizione delle canzoni segue l'andamento dei rovesci sentimentali di Astrophil, mentre il loro numero, l'11, indica dolore. Questo complesso gioco di cifre dimostra la ricercatezza della struttura dell'opera.

8. Gli 89 *Amoretti* richiamano il numero dei giorni invernali, che sommato al numero e delle anacreontiche dà 93, i giorni d'estate. I 93 componimenti rappresentano il periodo precedente le nozze, l'*Epithalamion* le nozze stesse e la loro stagione. Dunque gli inni per il matrimonio di Spenser con Elizabeth sarebbero il coronamento della vicenda d'amore narrata nei sonetti, e andrebbero a costituire parte integrante del canzoniere vero e proprio.

schema principale e contribuiscono a creare un equilibrio dinamico, basato sull'asimmetria.

Carol Thomas Neely ha proseguito sulla via aperta da Fowler, tracciando e commentando la struttura dei canzonieri elisabettiani⁹. Egli ha notato che tutti i libri di rime inglesi seguono lo stesso schema, presentano cioè una parte introduttiva, volta ad enucleare i temi fondamentali del canzoniere, uno svolgimento che, condotto con modalità specifiche da ciascun autore, mette in atto strategie che avvicinano il lettore al personaggio, e una conclusione. Per quanto riguarda lo svolgimento, Sidney e Spenser sfruttano tecniche formali che accrescono sia l'intimità tra il lettore e la voce poetica sia l'intensità del narrato. Entrambi gli autori, infatti, passano dalla descrizione indiretta a quella diretta, nel caso di Spenser persino audace, della donna amata; entrambi forniscono una quantità sempre maggiore di dettagli autobiografici che accrescono l'immediatezza dell'opera e creano un rapporto confidenziale col lettore. La conclusione, inoltre, non rispetta i canoni petrarcheschi. Nel caso di *Astrophil and Stella* l'opera si chiude senza che le tensioni vengano risolte e che la meditazione porti conforto all'io lirico; nel caso di Spenser, poi, il ribaltamento del canone è totale: se, come propone Fowler, si considera l'*Epithalamion* parte integrante del canzoniere, cade il luogo comune dell'infelicità dell'amante¹⁰.

In conclusione, Sidney e Spenser costruiscono i propri canzonieri seguendo uno schema prefissato, in parte ripreso dal modello italiano, in parte elaborato con originalità. Essi mettono a frutto la lezione del Petrarca, secondo cui i sonetti vanno disposti secondo un disegno che conferisca loro significato e li unisca in un tutto coerente: in questo modo lo schema non solo controlla lo svolgimento del canzoniere come il metro quello della singola poesia, ma sottolinea e amplifica il senso dell'opera, rimandando ai suoi temi principali. Diversamente dal modello, tuttavia, la struttura dei canzonieri elisabettiani si fonda sul dinamismo e sull'asimmetria, per dare vita a schemi nuovi e ricercati.

9. Neely, Carol Thomas, "The Structure of English Renaissance Sonnet Sequences", *ELH*, 45 (1978), pp. 359-390.

10. Per una discussione completa di questo argomento rimandiamo al capitolo che segue, "Temi e *topoi*".

5. *Temi e topoi*

Sidney e Spenser, aderendo alle norme del canzoniere, trattano gli argomenti caratteristici del genere: celebrano l'amata, indagano la passione d'amore e discutono il senso dello scrivere. Pur conferendo ai temi tradizionali un'impronta per certi versi innovativa, sfruttano appieno il bagaglio tematico petrarchista, utilizzando in modo esplicito e costante i *topoi* della lirica amorosa¹¹. In questo paragrafo si insiste in modo articolare su quegli elementi convenzionali che verranno ripresi nei *Sonnets from the Portuguese*.

I due poeti descrivono l'amata in termini marcatamente convenzionali, secondo un repertorio di immagini codificate con cui celebrarne i capelli, gli occhi, il volto. Il sonetto 12 di *Astrophil and Stella*, per esempio, cantando gli occhi splendenti di Stella, i riccioli che imprigionano, la rosea bocca, il dolce respiro, il seno e la grazia della persona, propone una descrizione di stampo petrarchista. La stessa cosa varrebbe per il sonetto 9, se non fosse arricchito da una metafora architettonica: il volto di Stella è la dimora regale della Virtù, di cui la fronte d'alabastro è il frontone, l'oro dei capelli il tetto, la bocca di porfido rosso la porta, le guance di marmo bianco e rosso il portico maestoso, gli occhi le finestre attraverso cui l'ospite guarda.

Nel canzoniere i riferimenti agli occhi di Stella non si contano. Ora ci viene ricordato che sono neri (sonetto 7); ora ci viene detto che irraggiano luce (sonetto 5), gioia (42, 77), felicità (66), o che costituiscono la fonte degli implacabili dardi di Cupido, con evidente allusione al verso cavalcantiano "Voi che per li occhi mi passaste il core". Il sonetto 42 è interamente rivolto agli occhi di lei, e forte è l'effetto dell'anafora "O eyes", all'inizio della prima e della seconda quartina e al centro dell'undicesimo verso.

Anche gli *Amoretti* rispondono fedelmente al codice petrarchista per quanto riguarda la descrizione fisica della "dolce nemica": secondo il sonetto LXXXI, i capelli sono

11. Secondo Forster, tali *topoi* sono l'aspetto più facilmente imitabile dello stile del Petrarca, e pertanto ricorrono non solo nel petrarchismo inglese, ma anche in quello europeo (Forster, L., "The Petrarchan Manner: An Introduction" e "European Petrarchism as Training in Poetic Diction", *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, London-New York, Cambridge University Press, 1969). Per un dettagliato elenco delle ricorrenze dei *topoi* della poesia d'amore nei canzonieri elisabettiani, si veda l'appendice a John, L. C., *The Elizabethan Sonnet-Sequences*, s. l., 1964, pp. 195-200.

d'oro, le guance rosee, il seno una barca carica di merci preziose, gli occhi scuri e orgogliosi, la bocca un portale incastonato di rubini e perle. Il sonetto LXI propone una tipica descrizione della donna angelicata, che in più di un verso richiama il componimento dantesco "Tanto gentile e tanto onesta pare". Ma i suoi occhi, il poeta ricorda, hanno il potere di uccidere (sonetto XLIX, v. 2). La donna, infatti, è anche crudele e spietata, minacciosa incarnazione di una passione che l'io lirico non riesce a controllare.

Nonostante la convenzionalità della descrizione, i personaggi di Stella ed Elizabeth presentano alcune significative differenze rispetto a Laura. L'immagine della creatura petrarchesca si staglia sulla scena lontana del ricordo, perché la voce narrante è rassegnata alla sua morte e consapevole che l'amore per lei era un sentimento senza speranza. Le donne elisabettiane, invece, appartengono al presente della finzione, e non si pongono come irraggiungibili: Astrophil ottiene da Stella un bacio e l'illusione di essere amato, mentre l'amata degli *Amoretti* compie una trasformazione da splendida tormentatrice a sposa, che rovescia completamente l'impalcatura petrarchesca del libro.

Anche nel presentare la dinamica della passione i due poeti elisabettiani attingono ai *topoi* della lirica amorosa. L'amore è personificato in Cupido, fanciullino dispettoso armato di arco e frecce (sonetti 8, 17, 19, 20), oppure è sentito come schiavitù (53) o come guerra. I sonetti 12 e 13 sono legati tematicamente proprio dalla metafora bellica. Il primo si conclude con la triste ammissione che è impossibile conquistare il cuore di Stella, cittadella fortificata dall'arguzia e difesa dallo sdegno; il secondo si apre con la sfida tra Giove, Marte e Amore per decretare chi dei tre disponga delle armi più potenti, e si conclude con la vittoria di Amore, i cui strumenti offensivi sono i capelli e il volto di Stella. Il sonetto 29 paragona il cuore di lei a pavidì signori che cedono a un potente sovrano limitrofo per salvaguardare i propri possedimenti: Amore, sovrano vincente, può così servirsi del cuore di lei per i suoi scopi, e Astrophil, suddito di Stella, finisce schiavo. Non più serva ma conquistatrice è la Stella del sonetto 40, in cui Astrophil, vinto, implora pietà.

Le stesse immagini figurano anche negli *Amoretti*. L'io lirico supplica l'amata, "sweet warrior", di porre fine alla loro

guerra (sonetto LVII). L'innamorato ora deplora l'inganno che lo ha condotto in schiavitù (XLVII); ora accetta di buon grado le catene dorate, ovvero le bionde trecce dell'amata, che lo tengono prigioniero (XXXVII); ora vede nella schiavitù d'amore una fonte di libertà (LXV).

Il *topos* che trova più vasta applicazione negli *Amoretti* è l'opposizione del fuoco al ghiaccio, del caldo al gelo. L'amore è come il fuoco che a fatica riesce ad accendere la quercia ancora vitale, ma che provoca un enorme incendio una volta che abbia preso a bruciare (sonetto VI). Uno sguardo di disapprovazione da parte della donna amata fa sentire il poeta come qualcuno che sia stato incenerito da un fulmine (VII). Il sonetto XXX gioca sul paradosso che in amore ghiaccio e fuoco non si annullano a vicenda, bensì potenziano la propria natura; la donna è ghiaccio, il poeta fuoco, ma l'una non può spegnere l'ardore dell'altro, mentre l'uno non può sciogliere il cuore dell'altra. Il motivo ritorna nel sonetto XXXII: il fabbro fonde il ferro con il fuoco, ma il fervore del poeta non basta a sciogliere il ferreo cuore dell'amata.

aA

Qui come in altri componimenti Spenser si dimostra maestro nell'accentuare le opposizioni tipiche della poesia petrarchesca. Simile a quella appena vista, l'antitesi luce-buio compare nei sonetti VIII (il mondo era buio quando lei non c'era), IX (gli occhi di lei illuminano lo spirito rabbiato), LXXXVIII e LXXXIX che, presenti nella microsequenza sulla lontananza dell'amata, identificano l'oscurità con l'assenza di lei e la luce con la sua presenza, riprendendo il *topos* secondo cui l'amata è il sole del poeta.

13

Sia certi espedienti retorici, quali le antinomie e le opposizioni, sia gli stessi sentimenti sembrano esasperati rispetto al canzoniere di Sidney. Più frequenti e cupi sono i riferimenti alla morte, che la donna può dispensare a suo piacimento (XXXVIII, XLIX); più di una volta viene evocato lo scenario desolato del naufragio (LVI, LXIII), in cui il cuore del poeta è in balia della tempesta, mentre la crudeltà della donna, ribadita a più riprese, diviene oggetto di amara riflessione (sonetti X, XVIII, XLI, LIV).

Pur adottando il codice petrarchesco, Sidney e Spenser giungono quindi a soluzioni diverse da quelle del maestro. *Astrophil and Stella* si caratterizza per il maggior realismo rispetto alle *Rime*. L'amore non vince il giovane a prima

vista ma, più verosimilmente, lo conquista a poco a poco (sonetto 2). Egli oscilla tra la purezza del sentimento e la sensualità, tra la tensione alla bellezza e alla virtù e l'insoddisfazione della carne, e resta imbrigliato nei conflitti irrisolti dell'anima. La maggior aderenza alla realtà si manifesta anche attraverso il linguaggio che, non sempre sostenuto come in Petrarca, si apre a espressioni dirette e colloquiali.

Il desiderio non è stemperato dalla distanza temporale, ma rimane vivo e presente in tutta la sua carica sensuale: Astrophil non è un uomo maturo che ricorda con rassegnazione il "giovenile errore", ma un amante inquieto e impaziente. Il sonetto 71, che ricalca il 248 delle *Rime*, è estremamente significativo, perché, dopo uno svolgimento tutto teso a decantare la virtù ispirata dalla bellezza dell'amata, presenta una sconcertante caduta nell'ultimo verso: "But ah, desire still cries: 'Give me some food'". Con poche parole Sidney capovolge il senso del componimento, mostrando l'esatta controparte della virtù che emana dalla bellezza: la fisicità dell'amore, la brama di chi desidera. Per la verità pare che Sidney adotti il codice petrarchista proprio per sovvertirne ironicamente gli esiti e metterne in risalto l'inadeguatezza, nonché l'ipocrisia di chi se ne appropria.

Spenser, come Sidney, si allontana dal modello del *Canzoniere* bilanciando gli eccessi dell'amore tormentato, dipinti a tinte fosche, con momenti di pura gioia e, da ultimo, con la stabilità del vincolo matrimoniale. Il sentimento precluso all'io lirico del Petrarca cede il passo alla serena felicità degli amanti.

Gli *Amoretti*, inoltre, riprendono il tema petrarchesco dello scorrere inesorabile del tempo, sebbene la vicenda sia contenuta nell'arco di soli due anni. Sviluppano anche il motivo della vanità del mondo, riconoscendo la vacuità della vita di corte e opponendo alla fuggevolezza della realtà materiale non solo l'eternità del legame tra gli amanti, ma anche la capacità della poesia di immortalare ciò che è mortale.

Specificamente inglese appare il motivo dell'affermazione sociale ed economica dell'io lirico, che in parte ricalca lo strenuo sforzo per ottenere il favore dei potenti espresso nella poesia dei trovatori: del resto, come la Francia medievale, l'Inghilterra elisabettiana era una società fortemente

gerarchizzata, in cui dal volere delle personalità più influenti dipendevano la sopravvivenza e la prosperità del singolo.

Le preoccupazioni del poeta, che con la sua attività deve guadagnare e mantenere l'appoggio dei grandi di corte, si riflettono nella lirica. Il testo poetico si intreccia con il contesto biografico-sociale, mostrando che i versi diventano strumento di affermazione personale. In questo clima, amore e ambizione sono posti in rapporto di equivalenza: come accade nei sonetti di Wyatt, il desiderio di una donna è parallelo a quello di autopromuoversi, mentre una sconfitta sul piano sentimentale rappresenta un arretramento sul piano sociale.

Sull'esempio di Sidney, che per primo introdusse questo aspetto in una *sonnet sequence*, Spenser inserisce elementi riconducibili all'ansia del cortigiano di guadagnarsi *status* sociale e benessere economico, quali il senso di competizione con altri poeti, i riferimenti al patronato e l'omaggio alla regina Elisabetta¹².

aA

6. Aspetti metapoetici

La poesia è uno dei temi portanti del canzoniere: la sua natura, i suoi scopi, la sua efficacia sono essi stessi argomenti del poetare. Ciò crea un gioco di rispecchiamenti che non di rado culmina nei paradossi posti in chiusura di tanta parte dei sonetti.

Nel canzoniere di Sidney, più ricco di riferimenti metapoetici rispetto agli *Amoretti*, la poesia, la scrittura, la lettura dei componimenti sono centrali a una ventina di sonetti. A chi scrive pare che gli argomenti trattati da Sidney in questo ambito si possano ricondurre a tre sottogruppi, di cui l'uno riguarda la poesia come atto creativo, l'altro l'inadeguatezza del linguaggio a esprimere l'amore, l'ultimo il gioco linguistico.

Al primo gruppo appartengono le considerazioni di Sidney intorno alla propria maniera di fare poesia. Il sonetto d'apertura, per esempio, indica nella conquista dell'amata uno degli scopi che giustificano la stesura del canzoniere, e spiega il percorso del poeta, che ha studiato i versi altrui

15

12. Marotti, A. F., "‘Love is not love’: Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order", *ELH*, 49 (1977), pp. 396-428.

in cerca d'ispirazione, ma l'ha trovata soltanto nel proprio cuore.

Nel secondo sonetto, Sidney riporta alcuni espedienti poetici molto diffusi, come l'imitazione di Pindaro alla maniera della *Pléiade* o la costruzione di bizzarre similitudini basate su immagini esotiche, ma si dice estraneo a tali procedimenti e sostiene di avere in Stella l'unica musa. Questa dichiarazione di genuinità ben si lega con l'argomento del sonetto 6, in cui vengono citate, e descritte con pochi tratti dal sapore parodico, le più famose correnti della poesia d'amore: quella petrarchesca, intrisa di laceranti contrasti e immagini ossimoriche ("living deaths, dear wounds, fair storms and freezing fires", v. 4); quella di stampo mitologico, sulla scorta di Ronsard; quella pastorale spenseriana; quella del Dolce Stil Novo. Tuttavia nessuna di queste viene ritenuta dal poeta adatta a parlare del suo sentimento per Stella. Qui più che mai il poeta sembra affermare la volontà di esprimersi sinceramente, di ascoltare il proprio sentimento e tradurlo in versi spontanei. Ma si tratta di un'operazione ironica, in quanto l'io lirico attinge a piene mani proprio a quelle modalità espressive appena sconfessate. L'umorismo di questi versi doveva essere immediatamente comprensibile per il pubblico elisabettiano, conscio che anche l'originalità dei versi dell'innamorato è un *topos* antico quanto la poesia d'amore. Sidney è consapevole di operare all'interno di un codice perfettamente riconoscibile, dal quale talora sceglie di allontanarsi, talatra decide di giustapporre elementi che lo contrastano.

Il gruppo di riferimenti relativi all'inadeguatezza del linguaggio, cui appartengono i componimenti 50, 54, 55, 70, e in un certo senso anche il 45, esprime anch'esso un'analoga dimensione ironica. Il primo di questi sonetti manifesta l'incapacità del poeta di trovare le parole per descrivere la grandezza di Stella. Il secondo ricorda alle dame di corte che non sono le dimostrazioni eclatanti il vero segno dell'amore, bensì solo quello che c'è nel cuore, e che ama davvero colui che non osa dirlo apertamente; dunque gli stessi sonetti per Stella, esplicite profferte d'amore, possono essere considerate manifestazioni d'affetto insincere.

Il sonetto 55 ha per oggetto i tentativi del poeta di trovare ispirazione nelle Muse e il riconoscimento finale che l'unica musica per lui è il suono del nome di lei e il battito

del proprio cuore: ulteriore svilimento delle facoltà della poesia. Il sonetto 70, infine, giunge alla conclusione che “Wise silence is best music unto bliss” (v. 14). Non c’è dichiarazione di fallimento più forte di questa per un’opera poetica. Eppure la musica continua, e più di un centinaio di componimenti si dipanano prima che si arresti: la realtà materiale della *sonnet sequence* smentisce quanto viene affermato nel testo e provoca una sorta di imbarazzo nel lettore, a cui non è dato mai di dimenticare che il testo è finzione.

Veniamo dunque al sonetto 45, le cui finalità si potrebbero definire addirittura parodiche. Astrophil racconta che Stella non è mossa a pietà dalla sua evidente sofferenza, ma che versa fiumi di lacrime nel sentire la storia inventata di un amore infelice; perciò la esorta a leggere (“read”, v. 12) in lui la tragedia di un amante disperato, e conclude: “I am not I, pity the tale of me” (v. 14). Giunge cioè a rinnegare la propria identità, a porsi quale personaggio immaginario, pur di suscitare la sua compassione. L’arguzia è notevole. Siamo mossi al sorriso di fronte all’eccesso dell’innamorato disposto a spersonalizzarsi pur di riscuotere comprensione, ma siamo anche posti di fronte a un altro paradosso: quello che stiamo leggendo è davvero un racconto fittizio, per quanta autenticità autobiografica vi si possa riscontrare. L’io lirico appare sdoppiato, ma nessuna delle sue parti è autentica.

Non resta che riconoscere, nei raffinati sconvolgimenti dell’ordine e nei complessi giochi di specchi, un profondo rispetto per il pubblico e una grande complicità con esso. Emerge inoltre l’idea che la poesia possa essere fonte non solo di riflessione, ma anche di divertimento. Quest’ultimo aspetto caratterizza anche il terzo gruppo di riferimenti metatestuali, relativo ai giochi linguistici. Il più frequente è il *pun* costruito intorno alla parola “rich”, aggettivo comune, ma anche cognome del marito di Penelope Devereux. I sonetti 24, 35 e 37 sono tutti incentrati sul gioco di parole, che dai toni leggeri dei primi due componimenti passa, nel terzo, a un’invettiva piuttosto aspra nei confronti di Lord Rich.

Anche il nome della donna, per tradizione polisemico, offre occasione di gioco linguistico: scegliendo per l’amata il nome di un astro, Sidney può complicare il *topos* della donna come sole del poeta, nonché inserire il personaggio

nel mondo mitologico insieme a Febo e Diana (sonetto 97). Inoltre Sidney esprime fin dal titolo la correlazione fra i due nomi, esplicitando il legame tra i due personaggi principali: l'innamorato, infatti, è Astro-phil, colui che ama l'astro o gli astri.

Sebbene negli *Amoretti* il gioco di parole sia meno diffuso, nemmeno Spenser si sottrae a questo *topos* della poesia amorosa, rivelando al sonetto LXXIV che il nome dell'amata, Elizabeth, coincide con quello di sua madre e con quello della regina, e approfittando della gioiosa coincidenza per rendere omaggio alle tre donne.

Nel canzoniere spenseriano la dimensione metapoetica è molto sviluppata, ma non raggiunge le punte d'ironia presenti in *Astrophil and Stella*. Certo, anche Spenser s'interroga sulla necessità di poetare, come nel sonetto XLIII ("Shall I then silent be or shall I speake?", v. 1), oppure afferma che la sua penna non riesce a esprimere appieno la complessità dei sentimenti o la perfezione dell'amata (III, XVII). Anzi fa riferimento alle proprie attività reali, come nel sonetto LXXX, in cui dichiara di aver già scritto sei libri della *Faerie Queene*. Ma i nodi metaletterari più frequenti vogliono mettere in risalto il fatto che la poesia ha la facoltà di superare il tempo, di rendere eterno ciò che altrimenti scomparirebbe nell'oblio. Più volte viene ribadito il fatto che l'amore verrà immortalato dai versi: nel sonetto LXIX, in cui paragona la sua impresa amorosa a quelle degli antichi guerrieri; nel celebre "One day I wrote her name vpon the strand" (LXXV, v. 1); nel sonetto LXXXII, in cui il poeta afferma di volersi dedicare al canto delle lodi di colei che lo ha onorato della sua considerazione, nonostante egli ne fosse indegno.

L'eternità in cui Spenser vuol far risuonare i suoi versi è il rovescio della medaglia temporale forgiata dalla struttura calendariale degli *Amoretti*. Si è parlato in precedenza dei frequenti segnali temporali dell'opera, e della sua impalcatura a calendario. Ora i versi sembrano premere contro la cornice del canzoniere per sfuggire alla sua struttura temporale e congiungersi all'eternità. La poesia non solo unisce gli amanti, ma li rende immortali. La portata di questo tema non sfugge a Shakespeare, che nei *Sonnets* ricalca le orme del predecessore con esiti di eccezionale valore.

7. *L'influsso del teatro*

Il teatro, genere dominante dell'epoca, giunge a influenzare anche la lirica, trasmettendole alcune modalità espressive. Sidney è maestro nel creare l'illusione della drammaticità, grazie soprattutto all'uso dell'apostrofe¹³, poiché l'invocazione diretta suggerisce la presenza di un altro personaggio che interagisce con l'io lirico. Nel sonetto 34, ad esempio, Sidney presenta Astrophil alle prese con un interlocutore immaginario che non gli permette di scrivere: si tratta del suo buon senso, che mostra le incongruenze della sua passione disperata, e che al verso 11 viene zittito dal rimprovero "Peace, foolish wit".

Il sonetto 92, invece, si presenta come un frammento di conversazione che sgorga dalle labbra di un solo interlocutore ma permette di intuire le parole dell'altro. Questa modalità di rappresentazione, già adottata da Wyatt, lascia immaginare la scena in cui Astrophil, impaziente, cerca di carpire informazioni su Stella a un cortigiano reticente.

Anche le numerose personificazioni di concetti astratti (amore, virtù, ragione), simili a personaggi indaffarati su di un palcoscenico, contribuiscono alla drammaticità della sequenza. Di grande effetto è la scena di caccia del sonetto 20, in cui Cupido insegue Astrophil fino a trafiggerne il cuore. La rappresentazione degli stati d'animo è affidata a metafore già presenti in Petrarca – l'amore visto come guerra o come caccia – di cui si accentua però il lato dinamico; in questo modo il canzoniere di Sidney si arricchisce di scene di battaglia, fughe e inseguimenti che sembrano svolgersi sotto i nostri occhi.

Nel sonetto proemiale degli *Amoretti*, Spenser presenta la sequenza come un libro, ma più avanti la definisce performance teatrale (54). La retorica della passione è associata al tragico, mentre i toni della commedia esprimono i momenti di letizia. Tuttavia l'amata, simile a un pubblico molto esigente, non si lascia convincere facilmente dal registro adottato: "But when I laugh she mocks, and when I cry / She laughs, and hardens evermore her heart" (54, vv. 11-12). Inoltre Spenser, come Sidney, sfrutta l'efficacia drammatica

13. Spiller nota che questo espediente ricorre in 62 sonetti su 108 (Spiller, M. R. G., *The Development of the Sonnet*, cit., p. 109).

del dialogo, mimando lo svolgersi di una conversazione nei sonetti XXXIII e LXV.

In conclusione, i due canzonieri ricalcano numerosi aspetti della poesia petrarchesca e petrarchista, ma se ne discostano sapientemente per adattarsi al contesto storico, sociale e letterario dell'epoca elisabettiana.

8. *Il Cinquecento italiano: modelli letterari femminili*

Nel periodo del carteggio con Robert Browning e della stesura dei *Sonnets*, Elizabeth Barrett medita intorno al problema della "filiazione letteraria" e della tradizione poetica femminile. "I look everywhere for grandmothers and see none"¹⁴, confessa in una lettera del 1845, lamentando la carenza di antecedenti femminili di rilievo:

England has had many learned women, not merely readers, but writers of the learned languages in Elizabeth's time and afterwards-women of deeper acquirements than are common now in the greater diffusion of letters, and yet where are the poetesses...¹⁵

20

Come osserva Deidre David, il fatto che Elizabeth Barrett non riuscisse a trovare alcuna "literary grandmother" non deve suscitare stupore, perché compiva la sua ricerca all'interno del canone letterario, fondato su criteri solo in apparenza universali e miranti invece a privilegiare la cultura maschile e a escludere le manifestazioni di quella femminile; una ricerca al di fuori del canone avrebbe forse portato alla luce l'opera di qualche poetessa dimenticata¹⁶. Certo il fatto che le vastissime letture di Elizabeth Barrett non le avessero consentito di trovare modelli validi è indice di quanto la poesia delle donne restasse ai margini della norma letteraria.

Il medesimo problema è argomento di un'altra lettera, in cui Elizabeth Barrett domanda a Henry Chorley: "But in England, where is our poetess before Joanna Baillie?"

aA

14. *Letters of Elizabeth Barrett Browning*, edited by P. Kenyon, 2 vols., London, 1898, 1:232.

15. *Ibid.*

16. David, D., *Intellectual Women and Victorian Patriarchy: Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot*, Basingstoke-London, Macmillan, 1987.

poetess in the true sense?”¹⁷. L'Italia è invece patria di una “vera” poetessa: si tratta di Vittoria Colonna, di cui Barrett loda i “noble sonnets”¹⁸. Altrove alla stessa Colonna paragona Felicia Hemans, come lei una “poor noble pure-hearted woman”¹⁹, ma all’elogio segue un commento meno celebrativo: “Vittoria Colonna does not walk near Dante-no”²⁰. Ed è proprio questo commento che la porta a confidare al suo interlocutore, Robert Browning, un segreto che non deve giungere all’orecchio delle femministe Mrs Jameson e Miss Martineau:

I could confide to you perhaps my secret profession of faith-which is ... which is ... that let us say and do what we please & can ... there is a natural inferiority of mind in women-of the intellect ... not by any means of the moral nature-& that the history of Art & of genius testifies to this fact openly.²¹

Il tono lieve e umoristico della lettera ridimensiona in parte l’entità dell’affermazione, che appare in netto contrasto con i contenuti femministi di numerosi suoi lavori poetici; tuttavia suona autentico il disappunto per non aver trovato, all’interno della storia della produzione artistica e intellettuale femminile, gli sperati modelli.

Pur collocando Vittoria Colonna tra i minori, Elizabeth Barrett dimostra di avere letto e apprezzato il suo canzoniere, che rappresenta una delle prime testimonianze di lirica d’amore da parte di una donna. I suoi sonetti, pubblicati tra il 1538 e il 1541, cantano l’amore per il marito, Ferrante d’Avalos marchese di Pescara, morto nel novembre 1525. Nel suo studio sulla poetessa, Aulo Greco individua tre momenti fondamentali all’interno del canzoniere:

... nel primo la poesia è diretta a celebrare le imprese del Pescara, nel secondo tende ad esaltare la figura dell’estinto, esprimendo il tormento per la scomparsa e il suo desiderio

17. *The Brownings’ Correspondence*, edited by Ph. Kelley & S. Lewis, vol. 10, Winfield, Wedgestone Press, 1992, p. 4.

18. *Ibid.*

19. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett 1845-46*, edited by E. Kintner, vol. I, Harvard University Press, 1969, p. 112.

20. *The Letters*, cit., p. 113.

21. *Ibid.*

di raggiungerlo presto in cielo, nel terzo è ispirata da un forte sentimento religioso.²²

Le sue *Rime* presentano alcune significative analogie con i *Sonnets from the Portuguese*. Entrambi i canzonieri vedono come unico soggetto poetico un personaggio femminile, che domina la scena lirica quale protagonista della vicenda d'amore e del percorso interiore di cui l'opera stessa è un resoconto. In entrambi i canzonieri l'unica presenza costante, al di là dell'io lirico, è quella dell'amato. In entrambe le opere, infine, si realizza un capovolgimento dei ruoli sessuali fissati dal codice del genere canzoniere.

La fama di Vittoria Colonna in Italia e all'estero è in parte dovuta alla sua amicizia con Michelangelo, autore di un canzoniere in cui Vittoria Colonna non è mai menzionata esplicitamente, nonostante sia un riferimento costante del testo, in cui viene indicata come "donna altiera", "bella" e "cruda"²³. Tra Michelangelo e Vittoria Colonna intercorre un intenso scambio epistolare, in cui la donna si rivela non solo musa ispiratrice dei versi michelangioleschi, ma anche maestra di stile e dotta interlocutrice del poeta, intento a esplorare il tema della creazione artistica e della dialettica dei ruoli sessuali.

Non è facile sottrarsi alla tentazione di istituire un parallelismo tra questo carteggio e quello, altrettanto denso dal punto di vista letterario, di Robert Browning ed Elizabeth Barrett. Entrambi sono una testimonianza preziosa della poetica di due autori e uno strumento d'analisi delle reciproche influenze. Data l'affinità della situazione, difficilmente ci si sorprenderebbe se la stessa Barrett ne avesse subito la suggestione durante la stesura dei *Sonnets*. Senza dubbio questa non è che una congettura, tuttavia le corrispondenze sono interessanti e permettono quanto meno di formulare l'ipotesi che Elizabeth Barrett abbia trovato in Vittoria Colonna una "literary grandmother" cui ispirarsi per i *Sonnets from the Portuguese*.

Certo le divergenze tra il canzoniere vittoriano e quello

aA

22. Greco, A., "Vittoria Colonna", *Letteratura italiana. I minori*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1961, p. 981.

23. Fedi, R., "'L'immagine vera': Vittoria Colonna, Michelangelo e un'idea di canzoniere", *MLN*, 107 (1992), pp. 46-73.

cinquecentesco non mancano; la più lampante è data dal fatto che l'infelicità dell'amore costituisce la principale premessa dell'opera della Colonna. Le sue *Rime* hanno come unica dimensione temporale quella del ricordo, del passato in cui l'amato era in vita, caratteristica che sancisce l'originalità del canzoniere rispetto al modello petrarchesco²⁴ e che lo differenzia dai *Sonnets* di Barrett, in cui passato, presente e futuro si intersecano nel racconto poetico.

Stupisce, invece, la mancata menzione di Gaspara Stampa tra le "poetesses in the true sense". Contemporanea di Vittoria Colonna, è forse la voce oggi più conosciuta e stimata della lirica femminile cinquecentesca in Italia. I suoi sonetti, in cui celebra il sofferto amore per Collaltino di Collalto, furono raccolti e pubblicati dalla sorella Cassandra dopo la morte della poetessa, e pertanto non costituiscono un canzoniere a tutti gli effetti.

Come i *Sonnets from the Portuguese*, le sue *Rime* somigliano a un romanzo in versi dai toni epistolari e a un diario d'amore²⁵. L'infelicità caratterizza anche questa storia d'amore, che è tuttavia incentrata su una passione tutta terrena, più affine a quella cantata da Elizabeth Barrett che a quella, tesa tra amore sacro e profano, di Vittoria Colonna. La sua concezione dell'amore, che il Borgese avvicina a quella del Werther e del romanzo romantico²⁶, appare più moderna di quella espressa da Vittoria Colonna. Il canzoniere della Stampa riesce inoltre ad affermare con decisione la voce poetica femminile, affrancandola dai limiti imposti dal codice letterario²⁷.

Certo la fama di cortigiana legata al nome di Gaspara Stampa può aver messo in guardia Elizabeth Barrett dal citarla tra le sue fonti. Pur nell'incertezza riguardo al fatto che la poetessa di Wimpole Street ne conoscesse l'opera, dunque, l'idea che possa averne tratto ispirazione resta suggestiva.

24. Cfr. Fedi, R., "L'immagine vera", cit., pp. 55-56.

25. Dolci, G., "Gaspara Stampa", *Letteratura italiana*, cit., p. 1324.

26. Borgese, "Il processo di Gaspara Stampa", in *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves, 1915, citato da G. Macchia, "Rivista Rosminiana", XXXI (1937), pp. 152-57.

27. Vitiello, J., "Gaspara Stampa: The Ambiguities of Martyrdom", *MLN*, 90 (1975), p. 68.

Capitolo II

Un canzoniere al femminile

La vicenda dei *Sonnets from the Portuguese* è singolare. Composti con ogni probabilità tra il 1845 e il 1846, nel periodo del fitto scambio epistolare tra Elizabeth Barrett e Robert Browning, vennero tenuti segreti dalla poetessa fino al 1849, e pubblicati solo l'anno seguente. Il motivo di tanto riserbo sembra un commento sprezzante sfuggito a Browning circa l'abitudine di parlare dei propri sentimenti personali in poesia¹. Tre anni dopo il matrimonio, in seguito a un'osservazione meno censoria sulla questione, Elizabeth mostrò per la prima volta la sequenza al marito, che ne riconobbe subito il valore e insistette perché fosse pubblicata nei *Poems 1850*.

A Robert Browning pare si debba anche il suggerimento del titolo, arguta commistione di mascheramento e svelamento, evocativo delle *Lettres portugaises* (1669) del conte Lavergne de Guilleagues, che se ne finse mero traduttore,

aA

1. La vicenda viene riportata da numerosi biografi: Clarke, I., *Elizabeth Barrett Browning: A Portrait*, New York-London, Kennikat Press, 1929; Dally, P., *Elizabeth Barrett Browning: A Psychological Portrait*, London, Macmillan, 1989; Forster, M., *Elizabeth Barrett Browning: A Biography*, London, Chatto & Windus, 1988; Hewlett, D., *Elizabeth Barrett Browning: A Life*, New York, Octagon Books, 1972; Taplin, G. B., *The Life of Elizabeth Barrett Browning*, cit.

appunto, dal portoghese, attribuendole alla monaca Mariana Alcoforado. Tale rimando pone l'enfasi non solo sul tema amoroso, in comune coi *Sonnets*, ma anche sulle sottili corrispondenze di questi ultimi con le lettere d'amore che i due poeti si scambiano tra il 1846 e il 1846, che saranno oggetto del capitolo III del presente studio. La finzione di un originale portoghese è inoltre evocativo della ballata "Catarina to Camoëns", pubblicata da Elizabeth nei *Poems 1844*, in cui l'ispiratrice dei versi d'amore del maggiore petrarchista portoghese, abbandonata dall'amato, prende la parola per denunciarne la crudeltà e l'inganno, come si spiega nel capitolo IV del presente studio.

Se il titolo doveva servire a proteggere l'autrice da un'immediata identificazione e associazione a tematiche eccessivamente personali, la ricchezza di riferimenti alla produzione poetica e alla vita privata di Elizabeth Barrett non doveva aver reso difficile l'attribuzione dei *Sonnets*. D'altra parte, con lo scalpore destato nell'ambiente letterario londinese dalla fuga in Italia dei Browning, l'identificazione dei protagonisti della *sonnet-sequence* era destinata a rappresentare un rompicapo intertestuale di soluzione fin troppo facile per il pubblico anglofono.

In un primo momento anche il sonetto XLIII, il cui primo verso è tratto dal componimento *Past and Future (Poems 1844)*, fu rimosso dalla sequenza, ma poi reintegrato, a testimonianza del fatto che il riconoscimento di Elizabeth Barrett come autrice da parte dei lettori non era più motivo di preoccupazione.

L'atteggiamento ambiguo – a metà tra pudicizia e gusto per il gioco testuale – di Elizabeth Barrett nei confronti della pubblicazione dei *Sonnets* è indicativo di quanto sia difficile, ancora oggi come allora, interpretare la sua poesia e la sua visione della vita. La figura della poetessa, infatti, è segnata da una profonda ambivalenza: da un lato la fragile invalida, autrice di versi sentimentali rivolti all'eroe che l'ha salvata dalla reclusione e dalla tirannia del padre, dall'altro la poetessa dalla voce grossa, dalla "falsetto muscularity", che con veemenza denuncia la discriminazione nei confronti degli strati sociali più deboli (*The Cry of the Children*) e delle donne di qualsiasi condizione sociale (*Aurora Leigh*, *The Runaway Slave at Pilgrim's Point*). Tuttavia nessuna delle due immagini riesce a definire l'esperienza poetica di Elizabeth Barrett,

non solo per il fatto che nessuna banalizzazione può rendere ragione di decenni di attività poetica, ma anche perché l'intera opera della poetessa è caratterizzata dalla complessità insita nel lavoro di ricerca di una propria voce poetica in una tradizione prettamente maschile. Sebbene anche il mondo del *novel* sia dominato da valori maschili, ancora di più lo è quello della poesia, per sua natura implicitamente elitaria ed esclusiva.

Elizabeth Barrett sceglie di affrontare un genere, quello del canzoniere, che non solo è territorio dei più grandi nomi della poesia inglese ed europea, ma è anche fortemente connotato in senso maschile². La poetessa ha dunque a disposizione una tradizione altamente codificata e di indiscusso prestigio, che però deve necessariamente rielaborare per avere diritto alla parola poetica. Da una parte il codice petrarchesco viene evocato, dall'altra ne vengono negati alcuni aspetti fondamentali. La situazione di partenza ricalca quella dei grandi modelli del canzoniere: l'io lirico, rivolgendosi all'oggetto del suo amore, racconta un percorso interiore in cui si alternano momenti di gioia e dolore, di esaltazione e di rifiuto, di speranza e di abbattimento. Il discorso si costruisce su ardite metafore e fantasiose antitesi. Il linguaggio, a tratti arcaicizzante, rimanda alla poesia di Sidney, Spenser e Shakespeare, i cui versi talora risuonano nel canzoniere. Il codice petrarchesco, dunque, è vivo e presente, soprattutto nella sua forma di maggior successo in ambito anglosassone, quella elisabettiana. Nel momento stesso in cui evoca i grandi padri della poesia inglese, tuttavia, Elizabeth Barrett ne mette in discussione gli insegnamenti, manipolando con abilità le norme del genere per i propri scopi, in modo tale da far spiccare nettamente la novità dell'opera sull'ossatura prestabilita del canzoniere.

L'aspetto più marcatamente innovativo dei *Sonnets from the Portuguese* è quindi l'inserimento di un soggetto poetico femminile in una tradizione di sicuro dominio maschile³.

2. Questo tema, già affrontato da chi scrive nell'articolo "Un canzoniere al femminile: *Sonnets from the Portuguese* di Elizabeth Barrett Browning e la tradizione poetica inglese", *ACME*, 64:3 (2011), pp. 101-15, viene qui ripreso e ricollocato nel contesto più ampio dell'opera di Elizabeth Barrett Browning.

3. Cfr. Stephenson, G., *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1989, pp. 3-4.

Se escludiamo il canzoniere *Pamphilia to Amphilantus* di Lady Mary Wroth (1620), non vi sono precedenti in ambito anglosassone. Proprio nel cuore del dibattito sulla *Woman Question*, troviamo un soggetto lirico femminile che si esprime autorevolmente in materia di amore e di ruoli sessuali. L'operazione genera un ribaltamento sconcertante del codice lirico d'amore: è come se Stella di Sidney ed Elizabeth di Spenser, donne tradizionali, mute e distaccate, prendessero la parola per rispondere all'amato. A buon diritto, infatti, si può parlare di controcanto, dato che Barrett ci presenta un innamorato che è a sua volta poeta. Insieme al genere canzoniere, con le sue meditazioni e le sue apostrofi all'oggetto del desiderio, i *Sonnets from the Portuguese* a tratti rievocano un passato ancora più remoto, quello dei trovatori che rispondono l'uno ai versi dell'altro e che competono in poesia per conquistare il favore dell'amata. Nei *Sonnets*, tuttavia, anche questo schema viene rovesciato, in quanto i due poeti non gareggiano per la supremazia, bensì per il *lowest place*. L'io lirico loda le eccelse abilità poetiche dell'amato, definendosi "a poor, tired, wandering singer" (III, v. 11) e dichiarandosi incapace di comporre versi degni della sua considerazione. Anche in questa dichiarazione di falsa modestia, tuttavia, si può ravvisare un certo gusto per il gioco, perché in fin dei conti sono proprio i versi della "wandering singer" a scorrere sotto i nostri occhi e a presentarsi al nostro giudizio, mentre abbiamo solo l'illusione di ascoltare quelli più degni dell'amato.

Di fronte ai ribaltamenti cui è sottoposto il codice prestabilito, si potrebbe supporre che l'amato venga relegato in una condizione di silenzio e lontananza. Ma alla "vendetta letteraria" in nome del proprio sesso, Barrett Browning preferisce il gioco di duplicazioni che porta alla finzione di un innamorato dotato di fisicità e di parola. Il fatto stesso che sia anch'egli un poeta lo salva, almeno idealmente, dal cliché del silenzio che invece segna tutte le eroine del canzoniere tradizionale.

L'inversione di soggetto e oggetto poetico, inoltre, non priva l'amato di marcate connotazioni maschiline. Con la corona sul capo e un manto di porpora sulle spalle, l'amato ha le sembianze di un re. Gli aggettivi che lo definiscono, quali "princely" e "noble" sono degni di un sovrano, sebbene

indichino che le sue doti sono magnanimità e nobiltà, non la bravura nell'esercitare il suo dominio sull'innamorata.

Nella rappresentazione della donna, invece, Elizabeth Barrett rifiuta del tutto le convenzioni del genere letterario. L'inedito ruolo di *poet lover* le consente infatti di disfarsi di tutti quegli attributi stereotipati che avevano caratterizzato i personaggi femminili e che avevano finito per fissarne non solo l'aspetto, ma anche il ruolo subalterno nella poesia d'amore: splendidi capelli biondi, occhi azzurri, mani bianche e perfette, corpo giovane e sensuale, abiti sontuosi, eccezionale bellezza⁴. Il nostro io lirico si presenta invece come una donna non più giovane, il cui aspetto è offuscato da una salute malferma; le sue guance sono infatti pallide, le ginocchia tremanti (XI, vv. 2-3). L'io lirico non ha bionde chiome, bensì "languid ringlets" (XXVII) di colore bruno, che per giunta non sono più acconciati alla maniera delle fanciulle perché la sua gioventù è ormai sfiorita (XVIII); le sue mani, inoltre, sono degne di nota solo perché l'amato vi ha posato un bacio (XXXVIII).

Vecchiaia e debolezza mal si conciliano con la visione della splendida donna del petrarchismo. Elizabeth Barrett esprime il suo distacco dall'immagine tradizionale del personaggio femminile, puntando tutto sull'interiorità e sul sentimento. E proprio nell'amore il soggetto poetico trova la sua rivincita:

...And when I say at need
I love thee...mark!...*I love thee* – in thy sight
I stand transfigured, glorified aright,
With conscience of the new rays that proceed
Out of my face toward thine.

L'amore è fonte di splendore che emana dall'interiorità: non è insito nella bellezza fisica, bensì rende radiosa anche colei che non ne è dotata. Inoltre, l'amore si basa sull'unicità e sulla reciprocità del rapporto che lega i due innamorati. Questa concezione del sentimento rinnega l'insegnamento dantesco della *Vita Nuova*, in cui la bellezza di Beatrice è espressione del divino e causa inesorabile dell'amore del

aA

4. John, L. C., *The Elizabethan Sonnet Sequences. Studies in Conventional Conceits*, New York, Russell & Russell, 1964.

poeta, che è però destinato alla delusione perché l'amata è distante, quasi posta su un'altra dimensione.

Secondo Dorothy Mermin, quando la critica definisce l'opera "disturbing", porta ad esempio proprio quegli elementi che segnano la discrepanza tra l'immagine splendida e altera della donna del petrarchismo e quella di inferma non più giovane dei *Sonnets*⁵. Vengono cioè censurati quei punti in cui la poetessa si distacca dal canone per metterne in risalto l'inadeguatezza ai tempi, alla poesia e alla definizione dei ruoli sessuali. Elizabeth Barrett sorprende il lettore ponendo una donna dove ci si aspetterebbe un uomo e viceversa, mostrando con chiarezza la fissità del codice e i limiti che questo impone alla voce femminile. Il ribaltamento amante-amato è cioè necessario affinché il soggetto poetico femminile possa esprimersi liberamente. Com'è noto, questa era un'operazione quasi del tutto inedita all'epoca. Se nella prosa, terreno di più recente formazione e quindi di più facile accesso alla poco autorevole voce letteraria femminile, erano disponibili esempi di voci narranti femminili efficaci, nella poesia il materiale cui attingere era veramente scarso. La stessa Elizabeth Barrett aveva lamentato l'assenza di antecedenti letterari femminili. È probabile che abbia trovato una "literary grandmother" in Vittoria Colonna, poetessa del Rinascimento italiano, autrice di convincenti sonetti rivolti all'amato ormai perduto, menzionata da Barrett nelle sue lettere⁶.

La critica femminista, dagli anni Ottanta in poi, ha posto in evidenza l'importanza della creazione *ex novo* di un soggetto lirico femminile per la poesia inglese. Margaret Homans indica nella costituzione di tale soggetto una reazione alla visione della donna come "altro", cioè come oggetto, tipica del Romanticismo⁷. Barrett Browning realizzò questa impresa colpendo al cuore (quale migliore metafora?) il genere letterario di più alta codificazione e diffusione a livello europeo, nonché il più cristallizzato nella dialettica dei ruoli sessuali. Tale operazione rappresenta un notevole

5. Mermin, D., *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989, p.131.

6. Cfr. cap. I, par. 8 e Clarke, I., *Elizabeth Barrett Browning*, cit., p. 56.

7. Homans, M., *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

traguardo. Barrett Browning riuscì a entrare in dialogo con la poesia dei “padri”, forgiando nel contempo una voce credibile per le “sorelle” e le “figlie”, creando non una vena poetica femminile minore, bensì possibilità espressive degne di credito ai livelli più alti della poesia inglese. Non a caso la poetessa di Wimpole Street fu un modello prominente per Emily Dickinson, oggi considerata una delle maggiori figure della poesia in lingua inglese.

Dal vasto repertorio di figure retoriche e immagini a disposizione, Barrett Browning recupera alcuni elementi, che carica di connotazioni nuove. L'antitesi, espediente classico per esprimere le oscillazioni dell'animo in preda a sentimenti contrastanti, non si concretizza in svariate opposizioni come nel canzoniere rinascimentale (caldo-freddo, fuoco-ghiaccio, giorno-notte, gioia-dolore, e così via), ma si costruisce quasi unicamente sul binomio altezza-profondità. I picchi verso l'alto e le cadute ricalcano i moti dell'animo innamorato, imprimendo un efficace movimento ritmato al testo.

L'io lirico, un tempo pronto a scalare le montagne, ora è relegato in un luogo infimo dai limiti imposti da un corpo non più giovane:

This weary minstrel-life that once was girt
To climb Aornus, and can scarce avail
To pipe now 'gainst the valley nightingale
A melancholy music... (XI, vv. 5-8)

Il tempo, dunque, ha determinato una caduta per la protagonista del nostro canzoniere. La sequenza, tuttavia, prosegue (XII) con l'immagine di un proficuo movimento in senso opposto, vale a dire quello dell'amore che sale dal petto alla fronte, ponendo sul capo di lei un grosso rubino. La menzione della pietra preziosa certo strizza l'occhio alle *ruby cheeks* delle donne dei petrarchisti, contrapposte al pallido volto della nostra *sonnet lady*, che è anche *sonneteer*. Il movimento dal basso in alto ritorna a fine componimento, dove si dice che l'anima dell'amato ha afferrato quella di lei per porla su un trono d'oro.

La medesima contrapposizione ritorna nel sonetto XVI, associata al tema della battaglia:

Why, conquering
May prove as lordly and complete a thing

In lifting upward, as in crushing low! (XVI, vv. 6-8)

Poco dopo, la “sconfitta” dello *speaking I* sul piano amoroso si rivela un mezzo di elevazione morale:

Even so, Beloved, I at last record,
Here ends my strife. If *thou* invite me forth,
I rise above abasement at the word. (XVI, vv. 11-13)

L'antitesi ritorna sotto forma di contrasto “perfezione celestiale-vita terrena”. Se le anime dei due innamorati si elevassero fino al cielo, gli angeli interferirebbero con il loro canto nel caro e profondo (“deep”) silenzio degli amanti (XXII); meglio restare sulla terra, dove le anime pure possono appartarsi e amarsi indisturbate. Rispetto agli esempi precedenti, la polarità dell'immagine è invertita, poiché le connotazioni positive appartengono al basso e quelle negative all'alto.

Nei sonetti XXV e XXVII il percorso dal basso in alto coinvolge il cuore dell'io lirico, fulcro indiscusso dell'immaginario petrarchista. Il primo componimento è improntato alla bassezza; il cuore, gravato dal peso della sofferenza e della disperazione, viene accolto dall'amato e sprofonda nel suo essere, finché il cuore di lui non lo accoglie in una calorosa stretta. Nel XXVII, invece, all'amato va il merito di avere risollevato l'io lirico dalla “drear flat” in cui si trovava. Alla risalita si accompagna una rinnovata vitalità della donna, suggellata dal bacio dell'amato.

Nel sonetto XXX una metafora religiosa reitera l'antitesi alto-basso: l'innamorata è come il neofita che, innalzato dalla gioia del rito, non regge alla visione e cade tramortito ai piedi dell'altare. All'estasi dell'amore, tuttavia, fa da controparte la prostrazione dei momenti di dubbio e di lontananza. In effetti l'impronta di Spenser è visibile nell'uso dell'antitesi per rappresentare gli opposti stati d'animo e il rapido passaggio dal benessere alla sofferenza più lacerante di chi è innamorato. Lo stesso Spenser è evocato anche dall'ambientazione della scena di fronte a un altare, che richiama l'epilogo matrimoniale degli *Amoretti*.

È evidente che il paradigma dell'antitesi è disseminato di *topoi* petrarchisti, ora ripresi e ironizzati, ora semplicemente inglobati nel tessuto poetico, ora completamente rifiutati. Sebbene l'antitesi alto-basso richiami il maestro Spenser,

Elizabeth Barrett la rielabora in modo originale, costruendo un'ossatura spaziale al canzoniere, che procede da luoghi infimi a sublimi altezze, per poi riprendere un movimento oscillatorio che ben s'attaglia ai moti dall'anima e del cuore. Tale alternanza assicura un ritmo incalzante nel susseguirsi delle immagini oltre che dei suoni, e coinvolge il lettore in un emozionante percorso fatto di salti e brusche cadute.

La ricchezza di immagini metaforiche soddisfa le richieste del genere letterario. La metafora dell'amore come guerra, introdotta in Inghilterra già da Wyatt e ampiamente sfruttata da Sidney, Spenser e molti altri sonettisti, approda pressoché immutata al canzoniere vittoriano. L'identità di sconfitta e vittoria in amore e la rinuncia a combattere di fronte all'onnipotenza del sentimento non presentano particolari elementi di novità (sonetto XVI). Tuttavia, l'immagine di una donna che si cimenta in un confronto cavalleresco, seppur metaforico, può a buon diritto spiazzare il lettore conformista.

Più originali le ardite immagini di *enclosure* che Elizabeth Barrett inserisce nel testo con gusto quasi barocco:

Let the world's sharpness like a clasping knife
Shut in upon itself and do no harm
In this close hand of Love, now soft and warm,
And let us hear no sound of human strife
After the click of the shutting. (XXIV, vv. 1-5)

L'immagine del coltello per indicare la malignità e i pericoli del mondo è del tutto inedita. Stupisce per l'accostamento insolito di un oggetto di uso comune e di connotazioni scarsamente nobili (un coltello a serramanico, non un pugnale o una spada) a un termine astratto ("sharpness"), per di più associato a un discorso d'amore "alto", in cui si loda la superiorità degli amanti, soli contro il mondo. Nel creare questa immagine, Elizabeth Barrett sembra ispirarsi non tanto agli elisabettiani, quanto a Donne e ai "poeti metafisici"⁸.

Anche l'immagine, già citata in precedenza (XXV), del cuore dell'amato che avvolge e racchiude quello di lei, colpi-

8. È possibile che Barrett Browning si sia ispirata, anche indirettamente, alla poesia di Donne grazie alla mediazione del marito Robert Browning. Cfr. Duncan, J. E., *The Revival of Metaphysical Poetry*, New York, Octagon Books, 1969, pp. 50-68, in cui l'autore analizza l'influsso di John Donne sull'opera di Browning.

sce per intensità e distanza dalle ordinarie rappresentazioni del *loving heart*. Nel sonetto XXIX, inoltre, i pensieri di lei si materializzano in rampicanti che avviluppano l'amato come se fosse un albero, in un abbraccio sensuale di grande intensità figurativa. Attraverso l'immagine di inclusione, Elizabeth Barrett suggerisce l'idea degli amanti come tutt'uno, trovando tuttavia un insolito termine di paragone e un'immagine poetica vivida e pregnante.

La medesima idea di unità indissolubile ricorre altrove:

What I do
And what I dream include thee, as the wine
Must taste of its own grapes. (VI, vv. 10-13)

Spesso le immagini di *enclosure* alludono al lato fisico dell'amore, rappresentato con una certa dose di realismo. Questo ha contribuito a sconcertare la critica vittoriana che ha bollato i *Sonnets* come troppo crudi ed espliciti, senza tener conto della difficoltà di giustificare il necessario distacco dal codice petrarchesco pur agendo al suo interno, cioè della difficoltà di rappresentarsi al contempo come soggetto e oggetto del desiderio amoroso. Come oggetto, l'io lirico rifiuta l'ideale petrarchista di donna distaccata e sostanzialmente muta, sovvertendone le caratteristiche di bellezza e freschezza esteriori; in qualità di soggetto, invece, sviluppa una visione realistica già implicita nella raffigurazione dell'amore rinascimentale (essa stessa in contrasto con la spiritualità di Dante e Petrarca), inserendo il proprio oggetto del desiderio, l'amato, in contesti sensuali.

Ai paradossi che intrappolano la coscienza nella fase dell'innamoramento, si aggiunge il paradosso di una poetessa che si esprime all'interno di un codice maschile a tutti gli effetti. Barrett Browning risolve il problema destabilizzando dove possibile le impalcature del codice, producendo un'opera in bilico tra petrarchismo e antipetrarchismo, allo stesso tempo rispettosa e insofferente delle norme prestabilite.

Lo schema delle rime sembra rifiutare qualunque compromesso, schierandosi a favore non del comodo modello spenseriano, ma di quello petrarchesco, assai più arduo da rispettare in inglese. Una tale presa di posizione sembra presupporre un purismo che poi di fatto non sussiste, se è vero che nei *Sonnets* Barrett Browning attinge per le ri-

me e la struttura del verso a generi poetici diversi in voga nell'Ottocento⁹. Vero è che, se Barrett Browning non lavorò al cambiamento della disposizione delle rime, mutò profondamente il rapporto tra le due parti costitutive del sonetto, facendo spesso sconfinare la seconda quartina nella prima terzina, con effetti ritmici originalissimi che sostengono l'unità del discorso. D'altra parte, la ricerca di riadattamento e riformulazione dei modelli tradizionali è una costante della sua poesia, e proprio questo aspetto sembra aver recentemente interessato gli studiosi della poesia di Elizabeth Barrett¹⁰.

Anche nell'impostazione strutturale del canzoniere Elizabeth Barrett pare seguire i dettami dei modelli rinascimentali per poi discostarsene. Presenta, infatti, un proemio in piena regola, in cui riassume il percorso che l'io lirico compirà nella sequenza, dalla rassegnata disperazione alla nuova vita portata dall'amato, fino all'accettazione finale del sentimento¹¹. Si è visto, tuttavia, che ben presto prende le distanze dai modelli, stravolgendone personaggi e motivi principali. Tale operazione destabilizzante presuppone una conoscenza approfondita del codice e delle sue implicazioni culturali. Nel suo saggio sulla poetessa vittoriana, Dorothy Mermin ha sostenuto che i *Sonnets* mancano di ironia perché mirano a inserirsi nel panorama petrarchista, e dunque non sono nella posizione di parodiare i propri modelli¹². Ritengo invece che l'ironia sia un ingrediente usato a piene mani da Elizabeth Barrett, e che derivi proprio da una consapevolezza estrema del codice entro cui opera. Le difficoltà

9. "[Elizabeth Barrett] derived her formal strategies from Victorian political poetry, her structure from the political sonnet and her near rhymes from the poetry of social reform"; Morlier, M. M., "Sonnets from the Portuguese and the Politics of Rhyme", *Victorian Literature and Culture*, 27 (1999), pp. 97-112.

10. Stone, M., "Guide to the Year's Work: Elizabeth Barrett Browning", *Victorian Poetry*, 39 (2001), pp. 436-47.

11. Non ritengo accettabile la lettura del sonetto 1 proposta da Dolores De Luise in "The *Sonnets from the Portuguese* as Literary Autobiography: A reading of Sonnet 1", *Dissertation Abstracts International*, 53 (1992), p. 1164A. De Luise vede nel sonetto proemiale l'espressione del distacco dall'infelice relazione di Elizabeth Barrett con Horne, contrapposta all'idillio con Robert Browning. Nel sonetto 1 non ravviso tanto un riferimento alla storia con Horne, quanto una prefigurazione dell'argomento del canzoniere, di cui Browning è l'unico protagonista maschile. Questa è una prassi tradizionale del canzoniere che difficilmente Barrett avrebbe sovvertito per ricordare una storia vecchia di anni e mai consumatasi sul piano strettamente sentimentale.

12. Mermin, D., *Elizabeth Barrett Browning*, cit., p. 144.

della critica a ravvisarla sono forse dovute alla sua presenza su due fronti che interferiscono l'uno con l'altro: quello del genere letterario e quello del genere sessuale.

Come Sidney e Shakespeare, Elizabeth Barrett si appropria degli elementi tipici del canzoniere per poi negarli e renderli ambigui. La sua critica al genere letterario è già implicita nel rovesciamento del binomio uomo-poeta e donna-oggetto (dei versi). In alcuni momenti, tuttavia, essa si fa più acuta e incisiva e, sebbene il tono in apparenza serio della *sonnet sequence* non sembri mutare bruscamente, i paradossi messi a nudo rivelano l'inadeguatezza del codice con sottile ironia. Uno di questi momenti è il sonetto XXII, collocato in posizione significativa, esattamente a metà dell'opera.

When our two souls stand up erect and strong,
Face to face, silent, drawing nigh and nigher,
Until the lengthening wings break into fire
At either curvèd point, – what bitter wrong
Can the earth do to us, that we should not long
Be here contented? Think. In mounting higher,
The angels would press on us and aspire
To drop some golden orb of perfect song
Into our deep, dear silence. Let us stay
Rather on earth, Belovèd, – where the unfit
Contrarious moods of men recoil away
And isolate pure spirits, and permit
A place to stand and love in for a day,
With darkness and the death-hour rounding it.

aA

35

Questo sonetto invita a una lettura metapoetica. L'espressione "golden orb of perfect song" è un concentrato di riferimenti al petrarchismo. Innanzitutto, "golden orb" richiama due immagini stereotipate di tale tradizione: da un lato l'aggettivo *golden* evoca i "capei d'oro" dell'amata, immagine che ricorre sovente nei *Sonnets from the Portuguese*, in associazione sia con lo *speaking I* sia con l'amato, a indicare che i *topoi* del canzoniere sono sempre presenti; inoltre, *golden orb* è una comune metafora per il sole, in genere associata all'idea che l'amata è il sole del poeta, tanto sfruttata dagli imitatori di Petrarca.

Gli *angels* del verso 7 ricordano la donna-angelo del sonetto italiano, essere perfetto ma irraggiungibile dall'amato proprio per la sua natura sovrumana, divina. "Perfect song", infine, mi pare un netto riferimento alla canonicità

dei grandi padri del sonetto, che qui viene percepita dagli amanti come intrusione. È significativo che un tale concentrato di petrarchismo venga rifiutato completamente in favore di un amore completamente terreno, al riparo dagli “unfit contrarious moods of men”, cioè dalle altalenanti emozioni degli amanti della letteratura petrarchista.

Il rifiuto della concezione petrarchista dell'amore è riscontrabile anche nei versi d'apertura del sonetto, in cui Barrett ci presenta una scena di grande sensualità; le anime dei due amanti, poste l'una di fronte all'altra, si avvicinano sempre più finché dallo scontro delle loro ali non si sprigiona un fuoco. Con la sua valenza erotica questa immagine scredita l'ideale di un amore sempre contrastato e sempre respinto, sebbene destinato alle più alte vette della poesia, come quello di Dante e Petrarca.

D'altronde lo stato idilliaco degli amanti è riassunto dall'espressione “our deep, dear silence” (v. 9), che rimanda a un altro punto in cui l'io lirico riflette in maniera esplicita sul rapporto tra il codice petrarchesco e la scrittura della *sonnet sequence* in esame, cioè il sonetto XIII. Anche qui le contraddizioni implicite nel canzoniere emergono con una chiarezza desolante e con una straordinaria aderenza al sonetto 70 di Sidney, in cui Astrophil confessa di preferire il silenzio al canto d'amore, evidenziando così l'inadeguatezza del mezzo poetico a esprimere il sentimento. Barrett Browning, tuttavia, lega indissolubilmente il silenzio all'essere donna, definendolo “the silence of my womanhood”, e indicandolo come veicolo privilegiato del sentimento per la donna che “stand[s] unwon, however wooed”, cioè per Laura e per Stella, le mute protagoniste dei grandi modelli del sonetto. Tuttavia, l'io lirico prosegue nella definizione del suo amore, superando questa fase di dichiarata, ma mai effettiva, afasia. Proprio come il sonetto di Sidney, quello di Elizabeth Barrett stride contro la sequenza stessa, perché proclama il silenzio senza mai rispettarlo. Il meccanismo della *sonnet sequence* si blocca per un attimo, per poi ripartire più energico di prima. In questo procedimento l'ironia di Sidney è un modello quanto mai palese, ma Barrett Browning aggiunge una forte connotazione di *gender*, che pone il *woman-love* (e non quello di Astrophil) al centro del discorso. Il silenzio è la cifra dell'“amore di donna”, perché silenzio ci si aspetta dalla donna del canzoniere; in questo

modo si delinea lo spiazzamento del soggetto lirico femminile in un discorso prettamente maschile.

Elizabeth Barrett crea un ulteriore scarto rispetto alla tradizione ambientando la sequenza sulla scena vittoriana. Se alcuni sonetti parlano di un ambiente cortese, evocando l'atmosfera del Rinascimento, molti altri propongono gesti, usi e luoghi propri dell'Ottocento. Lo scambio di lettere, su cui s'incentra il sonetto XXVIII, è un'abitudine tipicamente vittoriana, che ci conduce nella modernità, oltre a presentarci un dato di vita vera della poetessa. Anche il dono della ciocca di capelli identifica senz'ombra di dubbio il periodo, oltre a costituire un ironico contraltare alle auree chiome tradizionali. Il timore di sentire la mancanza di "home-talk and blessing and the common kiss" (XXV, v. 3) suggerisce l'idea della tranquilla vita quotidiana di una famiglia borghese. Nel saggio *Affairs of the Hearth*, Rod Edmond mostra l'importanza del focolare domestico nella letteratura vittoriana, evidenziandone le connessioni con i nodi letterari dell'amore, della famiglia e della questione femminile¹³. In un'opera come questa, incentrata sul tema dell'amore e dei ruoli sessuali, non poteva mancare la menzione della casa, luogo chiave dell'immaginario vittoriano. Barrett Browning, d'altronde, non teme la trattazione in poesia della vita e dei luoghi di tutti i giorni, che anzi assurgerà a principio di poetica in *Aurora Leigh*.

Sebbene i *Sonnets* non fossero destinati alla pubblicazione, l'autoritratto che ne ricaviamo è pur sempre *fictional*. Pare che Elizabeth Barrett abbia voluto dare di sé l'immagine profondamente ottocentesca dell'intellettuale che nella poesia dà tutta se stessa, sacrificando le gioie dell'esistenza per realizzare un'unità perfetta tra vita e arte. Quando parla di sé, infatti, la poetessa si rappresenta sola e prigioniera delle quattro mura della sua stanzetta, lontana dal mondo e immersa in riflessioni letterarie ed esistenziali. Arriva ad affermare "I lived with visions for my company", ad alludere cioè a un'esistenza priva di contatti sociali e di profonda solitudine, che solo l'intervento dell'amato riesce a redimere.

A questa immagine di profonda dedizione artistica si

13. Edmond, R., *Affairs of the Hearth. Victorian Poetry and Domestic Narrative*, London-New York, Routledge, 1988.

sovrappone però quella della fanciulla inerme, prigioniera in un luogo inaccessibile, che attende di essere salvata da un coraggioso eroe, immagine che ben si accorda con la rappresentazione dell'amato come re e con l'atmosfera fiabesca, da *romance* ad essa sottesa, ma che contrasta con l'affermazione di un io "forte" che pervade tutta la sequenza. Ancora una volta le contraddizioni insite nel canzoniere creano notevoli tensioni nel testo.

Capitolo III

Il canzoniere e l'epistolario dei Browning

aA

1. Poesia e vita: le lettere di Elizabeth Barrett e Robert Browning
Il 10 gennaio 1845, Robert Browning invia a Elizabeth Barrett un'appassionata lettera in cui esprime la sua ammirazione per i *Poems 1844*, acclamati anche dalla critica contemporanea. Inizia così una lunga corrispondenza tra i poeti, che prosegue anche quando Robert Browning prende a far regolare visita a Elizabeth Barrett nella sua stanza di Wimpole Street, e che termina solo nel settembre 1846 con le nozze e la fuga in Italia della coppia. Il poderoso *corpus* epistolare, autentico diario sentimentale degli innamorati, viene pubblicato nel 1899 dal figlio Pen, contribuendo ad alimentare la leggenda romantica cui il nome di Elizabeth Barrett Browning è tuttora legato¹.

39

1. Com'è noto, *The Brownings' Correspondence* non raccoglie soltanto le lettere del periodo del fidanzamento (1845-46), ma anche quelle che i coniugi scambiano con gli amici e i familiari. L'opera di trascrizione dell'immenso patrimonio epistolare è tuttora in corso. Un primo resoconto su questo tema ci è giunto dall'articolo di Karlin, D., "Letters 'Alive and Quivering': Scholarly Approaches to the Brownings' Correspondence", *Victorian Studies*, 42 (2000), pp. 489-496. Attualmente si sta procedendo su più fronti alla digitalizzazione delle numerosissime epistole, grazie agli sforzi compiuti dalla Wedgestone Press, che ne aggiorna costantemente l'edizione online al link <http://www.browningscorrespondence.com>, e dalla Baylor University (Texas) in collaborazione con il Wellesley College

Fin dalla prima lettera, Robert Browning pone l'accento non solo sulla bellezza e sulla qualità della poesia di Elizabeth Barrett, ma anche sul proprio coinvolgimento emotivo alla lettura dei *Poems*: "I do, as I say, love these books with all my heart—and I love you too"². Quest'audace dichiarazione segna fin dal primo istante uno scambio in cui la meditazione letteraria si alterna e si intreccia con l'espressione del sentimento. Fin dalla prima lettera, inoltre, Robert Browning sembra trasporre su un piano letterario fatti e aneddoti della propria vita. Ne è un esempio il racconto di un episodio occorso a Londra qualche anno prima. Il poeta, passeggiando con Kenyon, si trova a passare in Wimpole Street; l'amico gli propone una visita a Elizabeth Barrett, che quel giorno, però, non si sente bene e non può ricevere nessuno. Ecco come Browning descrive, sempre nella prima lettera, il mancato incontro con la poetessa:

I feel as at some untoward passage in my travels, as if I had been close, so close to some world's-wonder in chapel or crypt, only a screen to push and I might have entered, but there was some slight, so it now seems, slight and just sufficient bar to admission, and the half-opened door shut, and I went home my thousands of miles, and the sight was never to be.³

Sull'aneddoto profonde una patina fiabesca e meravigliosa, trasfigurandolo in un episodio mitico e premonitore, in cui Elizabeth Barrett rappresenta l'idolo irraggiungibile, adorato ancor prima di averne fatto la conoscenza. D'altronde anche la poetessa usa un linguaggio letterario per parlare di sé, definendosi con l'espressione mutuata da Tennyson "Mariana in the moated grange", che ricorre per ben due volte nel corso dell'epistolario⁴.

Sebbene la poetessa, rispondendo alla prima lettera di

(Massachusetts), che rende accessibile la versione digitale di un numero sempre crescente di lettere di Elizabeth e Robert sul sito <http://digitalcollections.baylor.edu/cdm/portal/collection/ab-letters>.

2. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett 1845-1846*, London, John Murray, 1913, p. 2; questa edizione della corrispondenza, da cui è tratta la maggior parte delle citazioni, verrà indicata in nota con il termine "Letters".

3. *Letters*, p. 2.

4. *Letters*, p. 91 e p. 158.

Browning, affermi di avere molto da imparare da lui⁵, tra i due si instaura un rapporto docente-discente in cui è lei a leggere e commentare i lavori del giovane, incoraggiandolo, proponendo modifiche ed esprimendo giudizi – per lo più encomiastici – sulle sue poesie. Con l'entusiasmo tipico del pigmalione, Elizabeth Barrett prevede che i suoi lavori migliori debbano ancora venire⁶ e lamenta il fatto che la critica non gli abbia ancora assegnato il posto che gli spetta tra i poeti⁷. Robert Browning, d'altra parte, accetta di buon grado il ruolo di allievo, definendosi “fain to learn what you only can teach”⁸. Fa tesoro dei consigli della poetessa, adottando le modifiche da lei proposte e ringraziandola costantemente dell'attenzione riservatagli. Quello che emerge dalle lettere non è tuttavia un rapporto gerarchico; quelle di Elizabeth Barrett non sono tanto correzioni quanto commenti e spunti, sempre accompagnati da dichiarazioni della propria ammirazione e della volontà di imparare a sua volta da lui. La corrispondenza, insomma, testimonia la realizzazione di un rapporto libero e paritario, rappresentato felicemente anche nei *Sonnets from the Portuguese*.

aA

Se nei primi mesi di corrispondenza l'argomento principale della discussione è il poetare, presto la pagina scritta diventa anche uno spazio in cui ciascuno è libero di riflettere sugli argomenti più vari, di confidarsi e raccontare esperienze e progetti. È nelle lettere che Elizabeth Barrett confessa di aver condotto una vita da reclusa, completamente isolata dal mondo, costretta tra le mura della sua stanza, prima da un infortunio alla spina dorsale occorsole in gioventù, poi da una malattia delle vie respiratorie da cui non sarebbe mai guarita del tutto. Quando Robert Browning chiede il permesso di farle visita, la poetessa risponde:

41

... I am a recluse, with nerves that have been all broken
on the rack, and now hang loosely—quivering at a step
and breath.⁹

5. *Letters*, p. 4.

6. *Letters*, p. 13.

7. *Letters*, p. 69.

8. *Letters*, p. 237.

9. *Letters*, p. 43.

Il totale isolamento, paragonato più volte a quello di un prigioniero, l'ha resa estremamente vulnerabile e sensibile a ogni interferenza del mondo esterno:

I am like Mariana in the moated grange and sit listening too often to the mouse in the wainscot.¹⁰

I am shy by nature:—and by position and experience, .. by having had my nerves shaken to excess, and by leading a life of such seclusion...¹¹

I contatti con la società, tuttavia, sono stati mantenuti proprio grazie al mezzo epistolare:

As for me, I have done most of my talking by post of late years—as people shut up in dungeons take up with scrawling mottoes on the walls.¹²

Alla “prigionia” e alla solitudine, inoltre, vanno ascritti anche alcuni effetti positivi sul suo carattere:

I am desponding by nature, and after a course of bitter discipline and long bodily seclusion, I come out with two learnt lessons...—the wisdom of cheerfulness—and the duty of social intercourse. Anguish has instructed me in joy, and solitude in society; it has been a wholesome and not unnatural reaction.¹³

Il dolore e la solitudine le hanno insegnato ad apprezzare le gioie della vita e la compagnia del prossimo, oltre ad averle permesso di acquisire un grande senso di autoconsapevolezza: “I had been shut up here too long face to face with my own spirit, not to know myself, and, so, to have lost the common illusions of vanity”¹⁴.

L'autoritratto che Elizabeth Barrett tratteggia appare tanto più cupo e solitario quanto più lo si paragona alla figura di Robert Browning, personaggio di spicco dei salotti letterari londinesi. È la stessa Elizabeth a istituire il confronto:

And what you say of society draws me on to many comparative thoughts of your life and mine. You seem to have

10. *Letters*, p. 91.

11. *Letters*, p. 67.

12. *Letters*, pp. 11-12.

13. *Letters*, p. 36.

14. *Letters*, p. 284.

drunken of the cup of life full, with the sun shining on it. I have lived only inwardly; or with *sorrow*, for a strong emotion. Before this seclusion of my illness, I was secluded still, and there are few of the youngest women in the world who have not seen more, heard more, known more, of society, than I, who am scarcely to be called young now.¹⁵

Barrett riconosce in questa sua totale inesperienza riguardo alle cose del mondo un grave limite per la propria poesia. Su questo punto Browning, dai cui versi traspare proprio tanta esperienza di vita, tenta invece di rassicurarla, minimizzando l'importanza del vissuto ai fini della creazione poetica¹⁶. Dello stretto legame tra arte e vita vissuta, tuttavia, Elizabeth Barrett è profondamente convinta, tanto da farne un vero e proprio principio di poetica:

Why should we go back to the antique moulds, classical moulds, as they are improperly called? If it is a necessity of Art to do so, why then those critics are right who hold that Art is exhausted and the world too worn out for poetry. I do not, for my part, believe this: and I believe the so-called necessity of Art to be the mere feebleness of the artist. Let us all aspire rather to Life, and let the dead bury their dead. If we have but courage to face these conventions, to touch this low ground, we shall take strength from it instead of losing it; and of that, I am intimately persuaded. For there is poetry *everywhere*; the 'treasure' (see the old fable) lies all over the field.¹⁷

Si tratta di dichiarazioni forti e profondamente sentite, che rivelano una concezione molto moderna della poesia che, lungi dal richiamarsi soltanto ai modelli classici, deve ispirarsi all'esistenza di tutti i giorni, alla vita stessa, per cogliere l'arte di cui tutto è pregno.

Il richiamo a scendere ad argomenti "bassi" – "to touch this low ground" – e ad abbandonare, almeno in parte, l'esempio degli antichi in favore di una maggiore consapevolezza della contemporaneità suona come una straordinaria anticipazione della poetica sottesa ad *Aurora Leigh*¹⁸, lavoro

15. *Letters*, p. 43.

16. *Letters*, p. 50.

17. *Letters*, p. 46.

18. "Nay, if there's room for poets in this world / A little overgrown (I think there is), / Their sole work is to represent the age, / Their age, not Charlemagne's, - this live,

di cui Elizabeth Barrett ha già abbozzato un progetto, come lei stessa confida a Browning:

But my chief *intention* just now is the writing of a sort of novel-poem—a poem as completely modern as ‘Geraldine’s Courtship,’ running into the midst of our conventions, and rusting into drawing rooms and the like, ‘where angels fear to tread’; and so, meeting face to face and without mask the Humanity of the age, and speaking the truth as I conceive of it out plainly.¹⁹

Non è tuttavia necessario attendere il 1857, anno della pubblicazione di *Aurora Leigh*, per riscontrare questi precetti nella pratica poetica di Elizabeth Barrett. L’invito a una materia poetica più bassa e meno aulica è già presente nel sonetto XXII dei *Portuguese*, analizzato nel capitolo I. Le due lettere citate testimoniano una ferma convinzione riguardo a tali principi precedente alla composizione dei *Sonnets* e permettono di formulare l’ipotesi che i medesimi principi abbiano influenzato la poetica stessa del canzoniere, alterandone le convenzioni e calandolo nella contemporaneità.

2. *Trame intertestuali nelle lettere d’amore*

Le “love letters” che Elizabeth Barrett e Robert Browning si scambiano con cadenza quotidiana tra il 10 gennaio 1845 e il 18 settembre 1846 costituiscono il diario sentimentale della più famosa relazione amorosa del mondo letterario ottocentesco. Queste non tracciano tuttavia soltanto il percorso di due amanti verso il matrimonio, bensì raccolgono importanti riflessioni di natura letteraria che ci permettono di penetrarne il mondo poetico, di individuarne e di apprezzarne i modelli letterari, di osservarne da vicino il processo creativo. Il risultato è un’imponente opera in prosa che racconta una storia d’amore in forma dialogica. Non sono tuttavia solo le voci degli innamorati ad alternarsi sulla pagina scritta; nel discorso, di natura prettamente letteraria, vengono evocati autori del passato e del presente, la cui voce si aggiunge a quella dei due poeti. Ne risulta un gioco

throbbing age, / That brawls, cheats, maddens, calculates, aspires, / And spends more passion, more heroic heat, / Betwixt the mirrors of its drawing-rooms, / Than Roland with his knights at Roncesvalles”, (*Aurora Leigh*, edited by K. McSweeney, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993, V, 200-207).

19. *Letters*, p. 32.

intertestuale intenso e complesso, legato non solo ai *Sonnets from the Portuguese*, di cui le lettere rappresentano in parte un corrispettivo in prosa, ma a tutta la letteratura occidentale, da cui Elizabeth Barrett e Robert Browning traggono massime, pensieri o semplicemente ispirazione per parlare dei loro modelli, della scrittura e dei loro progetti.

L'intertestualità è implicita nel genere epistolare, in cui ciascun testo presuppone l'esistenza di altri testi contigui. Nel caso di Elizabeth Barrett e Robert Browning, però, la comune attività poetica accentua la natura intertestuale della corrispondenza, fornendo con l'opera di ciascuno dei due autori, oltre che con la possibilità di riferirsi al sistema poetico e letterario in generale, abbondante materia di discussione. Per dare una sistemazione a un imponente *corpus* di citazioni, allusioni e discorsi letterari, mi è parso opportuno suddividere i riferimenti intertestuali in tre grandi gruppi²⁰. Il primo riguarda l'intertestualità tra i due poeti e interessa le lettere in cui ciascuno dei due commenta la poesia, passata o in fieri, dell'altro. Questo è un territorio molto vasto, che include in parte riferimenti ad altri autori e commenti letterari, ma che mi è sembrato opportuno isolare per mettere in evidenza alcuni tratti del pensiero e della poetica dei protagonisti. In quest'ambito sembrano prevalere le osservazioni espresse da Elizabeth Barrett sulla poesia del giovane Browning.

Il secondo gruppo di riferimenti intertestuali rende ragione del pensiero dei due poeti "rivolto all'esterno", cioè ad argomenti non direttamente connessi alla propria produzione poetica. Quest'ultimo comprende riflessioni sui diversi generi letterari, nonché citazioni, allusioni e discorsi espliciti in merito ad autori del passato e del presente. Questa sezione intende tracciare un quadro dei principali modelli letterari dei poeti e delle influenze che questi subiscono da parte della letteratura contemporanea.

Nel terzo gruppo si considerano le lettere come punto di partenza per i *Sonnets from the Portuguese*. In quest'ambito, dunque, le epistole non vengono più viste come testo che ha per oggetto altri testi precedenti, ma come testo di riferimento, come fonte intertestuale del canzoniere.

20. Per una definizione accurata si veda Bernardelli, A., *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

La corrispondenza ha inizio con la lettera del 10 gennaio 1845, in cui Robert Browning dichiara il proprio amore e la propria ammirazione per i *Poems 1844* di Elizabeth Barrett: “So into me has it gone, and part of me has it become, this great living poetry of yours, not a flower of which but took root and grew”²¹. All’origine della corrispondenza vi è però una sorta di invito da parte della poetessa, che in “Lady Geraldine’s Courship” dedica alcuni versi proprio al giovane Browning di *Bells and Pomegranates*²², accostandolo a poeti del calibro di Wordsworth e Tennyson:

Or at times a modern volume, – Wordsworth’s
solemn-thoughted idyl,
Howitt’s ballad-verse, or Tennyson’s
enchanted reverie, –
Or from Browning some ‘Pomegranate,’
which, if cut deep down the middle,
Shows a heart within blood-tinctured,
of a veined humanity. (vv. 321-328)

In una lettera successiva Robert Browning spiega che è stato l’amico comune John Kenyon a inviargli una copia dei *Poems 1844*²³; conquistato dalla lettura e lusingato dalla citazione da parte della famosa poetessa, chiede a Kenyon il permesso di scriverle. Non si tratta di mera galanteria: le sue parole rivelano una grande ammirazione, destinata a restare costante nel corso della corrispondenza. Il suo entusiasmo per la poesia di Barrett traspare infatti anche da lettere scritte molti mesi dopo:

Your music is more various and exquisite than any modern writer’s to my ear. One should study the mechanical part of the art, as nearly all that there is to be studied—for the more one sits and thinks over the creative process, the more it confirms itself as ‘inspiration’, nothing more nor less.²⁴

21. *Letters*, p. 1.

22. Con questo titolo Browning pubblicò alcune raccolte di poesia negli anni dal 1841 al 1846.

23. “Mr. Kenyon sent those poems to my sister, and I read my name there”, *Letters*, p. 281.

24. *Letters*, p. 98.

Elizabeth condivide la sua opinione in merito alla creazione artistica: “Yes, I quite believe as you do that what is called the ‘creative process’ in works of Art, is just inspiration and no less”²⁵. Tuttavia è sorpresa nel veder lodata la musicalità dei propri versi:

And then, you can praise my verses for music?—Why, are you aware that people blame me constantly for wanting harmony .. from Mr Boyd who moans aloud over the indisposition of my ‘trochees’ .. to no less person than Mr. Tennyson, who said to somebody who repeated it, that in the want of harmony lay the chief defect of the poems .. ‘although it might verily be retrieved, as he could fancy that I had an ear by nature.’²⁶

Da questo scambio apprendiamo non solo che Browning nutre grande stima nei suoi confronti, ma anche che il giudizio di alcuni contemporanei è assai più severo, forse a causa della natura sperimentale di tanta metrica barrettiana. L'ammirazione dell'innamorato, invece, è senza riserve:

Dearest, I believed in your glorious genius and knew for a true star from the moment I saw it; long before I had the blessing of knowing it was my star, with my fortune and futurity in it.²⁷

47

L'amore di Browning sembra scaturire dall'ammirazione per il talento poetico della poetessa, una “stella” che lo guidava ancor prima di farne la conoscenza. L'opera poetica di Elizabeth appare inscindibile dalla sua personalità e dalla visione che ne ha l'innamorato:

...I have been reading among other poems that sonnet—‘Past and Future’—which affects me more than any poem I ever read. How can I put your poetry away from you, even in this ineffectual attempts to concentrate myself upon, and better apply myself to, what remains?—poor, poor work it is,—for is not that sonnet to be loved as a true utterance of yours?²⁸

25. *Letters*, p. 99.

26. *Letters*, p. 100.

27. *Letters*, p. 171.

28. *Letters*, p. 282.

Tra i componimenti della poetessa, Browning esprime quindi la propria predilezione per “Past and Future”, apparso nei *Poems 1844*. Quasi a voler rendere omaggio al commento dell'amato, Barrett inserirà il primo verso di questo componimento nel sonetto XLII dei *Portuguese*, offrendo così ai lettori del canzoniere non solo una palese autocitazione, ma anche un evidente rimando alla vicenda epistolare.

Elizabeth è tanto prodiga di elogi nei confronti di Browning quanto pronta a sminuire quelli che le riserva l'innamorato, il quale a sua volta non manca mai di ribadire la propria inferiorità artistica; su questo intreccio di complimenti e asserzioni di modestia, Barrett ironizza:

Nor is it quite my fault that you and I should always be quarrelling about over-appreciations and under-appreciations.²⁹

Un commento scherzoso, che tuttavia ben evidenzia il gioco del reciproco encomio che permea l'intera corrispondenza, e di cui nei *Sonnets*, per forza di cose, emerge soltanto la “versione” rivolta dalla poetessa all'amato. In realtà è molto più frequente che nell'epistolario si discuta dell'opera di Browning, che si affida alla più esperta Elizabeth per ricevere consigli e suggerimenti. Così le sue poesie e i suoi drammi diventano oggetto delle lettere, nonché occasione per Barrett di esprimere a sua volta la propria considerazione del lavoro del poeta, incoraggiandolo, dicendogli di aver già sentito parlare di lui prima dell'avvio della loro corrispondenza e di aver saputo già allora che il meglio della sua produzione poetica doveva ancora venire³⁰. Così parla in termini encomiastici di *Pippa Passes*, di cui loda l'efficacia drammatica³¹ e che definisce “his masterpiece”³²; per quanto riguarda “The Flight of the Duchess”, la poetessa pone l'accento sull'innovatività di alcuni elementi:

... the rhythm of that ‘Duchess’ does more and more strike me as a new thing; something like (if like anything) what

29. *Letters*, p. 106.

30. *Letters*, p. 22.

31. *Letters*, p. 22.

32. *Letters*, p. 10.

the Greeks called pedestrian-metre, .. between metre and prose .. the difficult rhymes combining too quite curiously with the easy looseness of the general measure.³³

Per quanto riguarda *Luria*, inoltre, Elizabeth Barrett si offre di seguire il lavoro *in itinere*, e dunque la versione definitiva risente in modo netto dell'influsso della poetessa sul più giovane collega.

Talora il discorso sulle lettere serve a Barrett per porre l'accento su caratteristiche della scrittura poetica di Browning o della propria. "People say of you and of me, dear Mr. Browning, that we love the darkness and use a sphinxine idiom in our talk", rivela la poetessa. Il commento, pronunciato con tono leggero, si riferisce a una precedente affermazione provocatoria da parte di Browning che, parlando del romanzo *Vivian Grey* di Benjamin Disraeli e della letteratura nordica, arriva a formulare giudizi estremi sul conto dell'Italia:

Italy is stuff for use of the North, and no more: pure Poetry there is none, nearly as possible none, in Dante even [...] Alfieri, with even grey eyes, and a life of travel, writes you some fifteen tragedies as colourless as salad grown under a garden glass with matting over it...³⁴

Elizabeth Barrett esprime, com'è ovvio, sorpresa e sconcerto nella sua risposta, soffondendo però il tutto di una patina d'ilarità:

Yet you leap very high at Dante's crown—or you do not leap, [...] you simply extend your hand to it, and make a rustling among the laurel leaves, which is somewhat prophane. Dante's poetry only material for the northern rhymers!—I must think of that .. if you please .. before I agree with you. Dante's poetry seems to come down with hail, rather than in rain—but count me the drops congealed in one hailstone!³⁵

Accusandolo di oscurità, Barrett mitiga la portata delle incaute affermazioni di Browning, che infatti si affretta a correggerle:

33. *Letters*, p. 277.

34. *Letters*, p. 53.

35. *Letters*, p. 55.

Now you see how I came to say some nonsense (I very vaguely think *what*) about Dante—some desperate slash I know I made for the beginning of my picture, as when a painter at his wits' end and hunger's beginning, says 'Here shall the figures hand be'—and spots *that* down, meaning to reach it naturally from the other end of his canvass,—and leaving off tired, there you see the spectral disjoined thing, and nothing between it and rationality: I intended to shade down and soften off an put in and leave out, and, before I had done, bring Italian Poets round to their old place again in my heart, giving new praise if I took old,—anyhow Dante is *out* of it all, as who knows but I, with all of him in my head and heart?³⁶

Browning coglie dunque l'occasione per rendere omaggio a Dante, sottolineando quanto abbia interiorizzato il suo modello “in [his] head and heart” e riconoscendogli la statura di sommo poeta.

Questa non è l'unica occasione in cui Elizabeth Barrett prende spunto dalla scrittura epistolare di Browning per esprimere considerazioni e giudizi sulla sua poetica. Parlando della lettera che l'ha mandata in collera e che gli ha restituito, ad esempio, ritorna sul tema dell'oscurità, descrivendo minuziosamente e con grande acume critico il procedimento associativo usato da Browning e i suoi effetti sul lettore:

a good deal of what is called obscurity in you, arises from a habit of very subtle association: so subtle, that you are probably unconscious of it, .. and the effect of which is to throw together on the same level & in the same light, things of likeness and unlikeness—till the reader grows confused as I did, and takes one for another.³⁷

Si tratta di una delle poche critiche rivolte alla scrittura browninghiana, mitigata dal fatto che la poetessa ritiene che la propria produzione poetica sia affetta dalla medesima mancanza di chiarezza e di comprensibilità. Essendo questo commento scaturito da una lettera molto incauta, in cui probabilmente Browning si dichiarava alla sua corrispondente³⁸, ancora una volta l'accusa di oscurità sembra

36. *Letters*, p. 57.

37. *Letters*, p. 81.

38. Elizabeth gli chiede di distruggere questa lettera, che probabilmente conteneva

più che altro fornire un alibi al giovane, spostando l'accento dal discorso amoroso a quello artistico; l'ammissione di concorso di colpa del lettore, che fraintende le sue parole, sembra inoltre accordare un'altra *chance* a chi ha peccato di eccessiva audacia. In questo modo Elizabeth pone le basi del perdono; la corrispondenza, infatti, prosegue.

Il rimprovero per la scarsa comprensibilità ritorna però anche in un riferimento diretto a una sua composizione poetica. Parlando di *Sordello*, pubblicato da Browning nel 1840, Elizabeth dichiara dapprima il proprio totale coinvolgimento nell'opera, ribadendone i pregi in termini entusiastici:

... your '*simmering* quiet' in *Sordello* ... brings the summer air into the room as sure as you read it. Then I like your burial of the pedant *so* much!—you have quite the damp smell of funguses & the sense of creeping things through & through it. And the Laboratory is hideous as you meant to make it...³⁹

L'apprezzamento, che l'evocazione dei dettagli più pregnanti della poesia fa apparire sincero, cede però il passo a una piccola critica:

only I object a little to your tendency .. which is almost a habit .. & is very observable in this poem I think, .. of making lines difficult for the reader to read .. see the opening lines of this poem. Not that music is required everywhere, nor in *them* certainly, but that the uncertainty of rhythm throws the reader's mind off the *rail* .. & interrupts his progress with you & your influence with him. Where we have no direct pleasure for rhythm, & where no peculiar impression is to be produced by the changes in it, we should be encouraged by the poet to *forget it altogether*; should we not?⁴⁰

La critica viene condotta sempre con grande tatto, lasciando spazio ad altre possibilità e chiedendo la conferma da parte dell'interlocutore con un timido "should we not?". Il tono

un'appassionata dichiarazione d'amore, dalla poetessa considerata prematura e imprudente; mesi più tardi, quando entrambi si sono ormai da tempo dichiarati, lei gli domanda se l'abbia distrutta davvero, pregandolo di restituirla qualora non l'avesse fatto. Browning ha però obbedito al suo ordine, e dunque della lettera non resta traccia.

39. *Letters*, p. 90; "simmering quiet": *Sordello*, v. 910.

40. *Letters*, pp. 90-91.

del commento è tuttavia molto didattico, a riprova del fatto che è soprattutto la poetessa a impartire consigli ed esprimere giudizi sul lavoro dell'altro. Browning accoglie i suoi commenti con estrema gratitudine e umiltà: "For the criticism itself, it is all true, except the overrating—all the suggestions are to be adopted, the improvements accepted"⁴¹. Browning stesso riconosce un difetto di chiarezza e di scorrevolezza nei propri versi, che a suo stesso dire gli viene rimproverato anche da altri conoscitori del suo lavoro, tra cui Kenyon: "*he* says my common sense strikes him, and its contrast with my muddy metaphysical poetry!"⁴². L'atteggiamento del giovane esprime sempre forte umiltà nei confronti delle osservazioni di Elizabeth Barrett sulla sua poesia, come emerge dall'accorata confessione: "I am but a very poor creature compared to you and entitled by my wants to look up to you"⁴³.

Tuttavia Elizabeth non adotta una posa di superiorità, bensì dichiara di aver molto da imparare da lui nel campo dell'arte e della natura umana⁴⁴. La sua sincera ammirazione traspare altresì dall'ammissione di non poter raggiungere il suo stesso livello:

When you were only a poet to me, I used to study, characteristic by characteristic, & turn myself round & round in despair of being ever able to approach, taking them to be so essentially & intensely masculine that like effects were unattainable, even in a lower degree, by any female hand.⁴⁵

Elizabeth Barrett afferma di considerare il divario che li separa addirittura incolmabile, essendo la perfezione dei suoi effetti irraggiungibile. Curiosamente, li considera "masculine", adducendo così a una motivazione legata all'appartenenza di genere la propria incapacità di riprodurli. Per la verità, la poetessa aveva già contrapposto maschile e femminile in poesia in una delle primissime lettere:

then you are 'masculine' to me to the height—and I, as a woman, have studied some of your gestures of language

41. *Letters*, p. 92.

42. *Letters*, p. 79.

43. *Letters*, p. 79.

44. *Letters*, p. 271.

45. *Letters*, p. 288.

and intonation wistfully, as a thing beyond me far! and the more admirable for being beyond.⁴⁶

Anche in questo caso, Elizabeth Barrett dichiara di non poter raggiungere gli effetti poetici raggiunti da Browning, che percepisce come connotati in senso maschile.

Sebbene vi siano momenti in cui emerge la maggiore esperienza e abilità poetica di lei, i due innamorati giocano a esaltare le qualità dell'altro, riconoscendo che le proprie sono svilite dal confronto. Questa dialettica, che ricorre con insistenza, li porta a decantare la generosità dell'altro nell'ascoltare le proprie umili parole e a sottolineare la propria gratitudine. "Generosity" e "gratefulness" sono infatti vocaboli dominanti nell'epistolario, in un continuo complimentarsi che giunge persino all'esagerazione, di cui i due poeti sono peraltro consapevoli.

Dalle lettere emerge dunque il rapporto di costante collaborazione e di profonda stima reciproca che li unisce. Le lettere offrono altresì a entrambi l'occasione di esprimere le proprie idee in merito alla poesia e alla letteratura in generale, evidenziando le loro personali predilezioni riguardo a generi letterari e modalità espressive. Elizabeth Barrett esprime una passione senza riserve per la poesia:

There is nothing to see in me; nor to hear in me—I have never learnt to talk as you do in London ... If my poetry is worth anything to any eye, it is the flower of me. I have lived most and been most happy in it, and so it has all my colours; the rest of me is nothing but a root, fit for the ground and the dark.⁴⁷

Per sottolineare l'importanza della poesia nella sua vita Elizabeth Barrett usa la metafora del fiore, in contrapposizione al resto della sua esistenza, vista come una radice degna solo di scomparire nella terra e nell'oscurità. La poesia è il luogo in cui Elizabeth Barrett ha vissuto, concentrato le proprie esperienze e trascorso i momenti di più intensa felicità; un mondo a sé, insomma, che nulla ha a che vedere con la Londra dei salotti letterari e dei teatri alla moda frequentata da Browning. Con queste parole la poetessa de-

46. *Letters*, p. 8.

47. *Letters*, p. 69.

linea due possibili universi poetici: quello raccolto e distante dal mondo, quasi un rifugio dalle pressioni esterne, e quello immerso nelle luci e nel frastuono della vita mondana della *City* colta e alla moda.

Il teatro contemporaneo appare invece poco congeniale alla poetessa, che non ne apprezza la natura popolare, e si stupisce dell'attaccamento alle scene dimostrato da Browning:

And what is Luria? A poem and not a drama? I mean, a poem not in the dramatic form? Well! I have wondered at you sometimes, not for daring, but for bearing to trust your noble works into the great mill of the 'rank, popular' play-house, to be ground to pieces between the teeth of vulgar actors & actresses. I, for one, would as soon have 'my soul among lions'.⁴⁸

Il suo giudizio appare alquanto aristocratico: le scarse capacità degli attori rischiano di compromettere, di corrompere la purezza della poesia. L'iperbole di preferire, con immagine mutuata dai *Salmi*, di vedere la propria anima in mezzo ai leoni piuttosto che la propria poesia svilta in teatro porta il discorso su un piano ironico che mitiga in parte la valutazione appena pronunciata. Seguono tuttavia parole assai pesanti, che sottolineano il disprezzo per un genere che ritiene davvero grossolano:

"There is a fascination in it" says Miss Mitford—and I am sure there must be, to account for it. Publics in the mass are bad enough; but to distil the dregs of the public & baptise oneself in that acrid moisture, where can be the temptation—I could swear by Shakespeare, as once was sworn 'by those dead at Marathon,' that I do not see where. I love the drama too. I look to our old dramatists as to our Kings & princes in poetry. I love them through all the deeps of their abominations. But the theatre in those days, was a better medium between the people and the poet; and the press in those days was a less sufficient medium than now. Still the poet suffered by the theatre even then; & the reasons are very obvious.⁴⁹

L'immagine della feccia da distillare in un liquido acre, già di per sé molto forte, sconfina in quella ancor più pregnante di

48. *Letters*, pp. 22-23.

49. *Letters*, p. 23.

un battesimo sacrilego in quel liquido, riuscendo a trasmettere con grande efficacia il senso di disprezzo suscitato dalla corruzione della più nobile arte poetica. Ma ancora una volta la poetessa sente il bisogno di mitigare le proprie affermazioni con un tocco di *humour*, giurando su Shakespeare, massima “divinità” proprio del teatro inglese. Sacro e blasfemo si alternano, insomma, nella *imagery* con cui Barrett si riferisce all’arte drammatica, per dimostrarsi consapevole della criticabilità e della natura “sacrilega” delle proprie considerazioni. Infatti, subito dopo, riconosce la grandezza del teatro inglese, ma riserva i maggiori elogi a quello elisabettiano, dimostratosi un mezzo di comunicazione e di informazione più efficace di quello contemporaneo, in cui il rapporto tra poeta e pubblico le sembra ormai compromesso. In una lettera successiva, Elizabeth ritorna sull’argomento, sentendo l’esigenza di giustificare le precedenti affermazioni:

& you are not to think that I blaspheme the Drama, dear Mr. Browning; or that I ever thought of exhorting you to give up the ‘solemn robes’ & tread of the buskin. It is the theatre that vulgarizes these things,—the modern theatre in which we see no altar!—where the thymele is replaced by the caprice of a popular actor.⁵⁰

55

In questa stessa lettera, anticipando con acume critico i giudizi della storia letteraria, dice di ritenere la grande abilità drammatica di Browning più adatta alla cornice meno definita della poesia che non a quella del teatro. E, per scusarsi ancora una volta dello sfogo censorio ai danni dell’arte drammatica, ammette di conoscerla più di quanto non si convenga a una donna:

Do not think I blaspheme the Drama. I have gone through all such reading as should never be read,’ (that is, by women!) through my love of it on the contrary. And the dramatic faculty is strong in you—& therefore, as ‘I speak unto a wise man, judge what I say’.⁵¹

Confessando di aver compiuto letture proibite a una donna per amore del teatro, Barrett viene incontro a Robert Browning, di cui loda il potenziale espressivo drammatico.

50. *Letters*, p. 31.

51. *Letters*, p. 31.

Ancora una volta la citazione biblica dai *Corinzi*, che chiude solennemente il brano, sfocia nell'ironia, sottolineando l'inviato appena espresso a non prendere alla lettera le sue parole.

La narrativa è un terreno su cui Elizabeth Barrett si trova senz'altro più a suo agio, dichiarandosi vorace lettrice, motivata dal puro piacere della storia in sé:

*I am very fond of romances .. Yes!—and I read them not only as some wise people are known to do, for the sake of the eloquence here & the sentiment there, .. but for the story!—just as little children would, sitting on their Papa's knee. My childish love of a story never wore out with my love of plum cake—& now there is not a hole in it. I make it a rule, for the most part, to read all the romances that other people are kind enough to write—& woe to the miserable wight who tells me how the third volume endeth.*⁵²

Nell'interesse onnivoro per i *romances* riconosce un piacere infantile offerto soprattutto dal dipanarsi della trama, del *plot*, indipendentemente dall'intensità dei sentimenti o dall'abilità formale che emergono dalla pagina scritta. Si tratta di una confessione interessante, se si pensa alla qualità narrativa di tanta della sua poesia, che rivela inoltre un atteggiamento tutt'altro che elitario nei confronti del romanzo e del racconto, a differenza di quanto accadeva con il teatro: la poetessa legge indistintamente tutto ciò che viene pubblicato, senza operare distinzioni aprioristiche. A proposito della narrativa, si dichiara sprezzante delle convenzioni e fiera di avere letto e di continuare a leggere opere "proibite": "I am one who could have forgotten the plague, listening to Boccaccio's stories,—& I am not ashamed of it"⁵³, confessa al corrispondente. È significativo anche il fatto che, nella medesima lettera, passi poi a parlare dell'inadeguatezza dei modelli classici: "The old Gods are dethroned", dichiara, negando la necessità di perpetuare gli antichi modelli anche nella contemporaneità e ponendosi in netto contrasto con i sostenitori dell'infcondità artistica del presente⁵⁴. La contiguità delle asserzioni induce a

aA

52. *Letters*, p. 31.

53. *Letters*, p. 36.

54. *Letters*, p. 36

pensare che nella narrazione Barrett trovi spunti innovativi da indirizzare verso la produzione poetica.

Le lettere rivelano dunque le passioni e le antipatie letterarie dei due poeti. La loro sconfinata cultura, vera linfa dell'epistolario, li porta a inserire nuovi personaggi nel discorso epistolare. Le voci di autori antichi e moderni, ora attraverso la citazione diretta, ora mediante la discussione delle loro opere, infittiscono la rete intertestuale, già pregna dei versi di Elizabeth Barrett e Robert Browning, facendo delle lettere un organismo polifonico in cui frammenti della letteratura di tutti i tempi si vanno a inserire nel flusso della narrazione epistolare. In questo modo si evidenziano fonti e modelli della poesia di entrambi, facendo luce sull'ispirazione dei *Sonnets from the Portuguese*, che proprio durante il carteggio prendono forma.

Shakespeare, citato, invocato e chiamato ad esempio innumerevoli volte, appare come un modello di fondamentale importanza per entrambi, un vero "autore sacro"⁵⁵. La stessa Barrett, parlando del rammarico per aver vissuto troppo a lungo nel mondo dei libri e troppo poco in quello reale, si paragona a "a man dying who had not read Shakespeare"⁵⁶. Di certo non stupisce che il massimo poeta inglese venga considerato una lettura irrinunciabile, così come non sorprendono le numerose citazioni dai suoi *plays* intese a impreziosire il discorso delle epistole. Di grande effetto intertestuale è la dichiarazione da parte di Browning:

I could, would, *will* shut myself in four walls of a room with
you and never leave you and be most of all *then* 'a lord of
infinite space'⁵⁷

Vi si intrecciano echi di Shakespeare (*Hamlet*, II. 2. 264-266: 'I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams') e di Donne "The Good Morrow", verso 11: "[Love] makes one little room, an every where").

Alcune citazioni shakespeariane appaiono particolarmente significative per la composizione dei *Sonnets from the*

55. Se la sacralità di Shakespeare appare idea diffusa, interessante è la contrapposizione di sacro e profano nel discorso di Barrett sul teatro, in cui Shakespeare viene citato in modo esplicito.

56. *Letters*, p. 34.

57. *Letters*, p. 146.

Portuguese, come ad esempio l'adattamento da *The Merchant of Venice* I.3.50, "The Rialto where verse-merchants most do congregate"⁵⁸, che Robert Browning usa come metafora del mercato editoriale, e che Elizabeth Barrett riprende come "soul's Rialto" nel sonetto XIX dei *Portuguese*. Il verso fonde dunque in una sola le diverse voci dell'io poetico, dell'amato reale e di Shakespeare.

Un'altra citazione che si rivelerà molto densa di significato appare in un passo della lettera che la poetessa scrive il 30 giugno 1846:

The gods & men call you by your name, but I never do—
never dare. In case of invocation, tell me how you should
be called by such as I? not to be always the 'inexpressive
He' which I make of you. In case of courage for invoca-
tion!—⁵⁹

"Inexpressive *He*" è un adattamento da *As You Like It*, III.2.9-10: "carve on every tree / The fair, the chaste and unexpressive she". L'amato è "inexpressive" perché lei non osa chiamarlo per nome, come se fosse un dio che si ha paura di invocare. Il passo appare alquanto significativo in quanto opera un ribaltamento di genere sessuale rispetto al verso citato ("she" diventa "he"), anticipando il fondamentale ribaltamento di soggetto e oggetto della poesia nei *Sonnets*. La ricerca di un appellativo è oggetto anche delle lettere successive, in una delle quali Barrett confida a Browning:

I have not been in the *habit* of saying 'Robert,' speaking of you. You have only been The One. No word ever stood for you. The Idea admitted of no representative".⁶⁰

L'ammissione rimanda ai *Sonnets*, in cui l'amato non ha nome, ma è sentito come una presenza unica e costante nell'intero canzoniere. La forza e l'incisività della parola shakespeariana catalizza dunque l'attenzione su un punto significativo, che si rispecchia nell'opera poetica.

La domanda circa l'appellativo di Robert Browning si ricollega inoltre al discorso del *pet-name* "Ba", con cui la

58. *Letters*, p. 16.

59. Robert Browning and Elizabeth Barrett. *The Courtship Correspondence*, edited by D. Karlin, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990, p. 265.

60. Robert Browning and Elizabeth Barrett, cit., p. 268.

famiglia si rivolgeva a Elizabeth quand'era bambina, noto solo agli amici più intimi e confessato a Browning⁶¹, che la ringrazia di averlo messo a parte di un segreto tanto privato⁶². Il nomignolo diviene poi oggetto del sonetto XXXIII che, rifacendosi alla lettera in cui l'amato le si rivolge con quest'appellativo⁶³, si apre con l'invito a invocare il suo soprannome: "Yes, call me by my pet-name!".

Se il bardo è modello di entrambi, John Donne sembra essere fonte d'ispirazione soprattutto per Browning. Parlando delle proprie credenze religiose, Elizabeth si definisce una scismatica che Donne avrebbe mandato sulla forca citando "The Will": "those schismatiques / of Amsterdam" (vv. 20-21). È significativo che in quest'occasione Barrett lo definisca "your Donne"⁶⁴, implicando la consapevolezza di un forte legame tra Browning e il poeta secentesco. Altrove, però, è lei stessa a citare, con gli opportuni adattamenti, "Epithalamion... on St. Valentine's Day" (vv. 33-36):

And of letters, this makes my 104th and, like Donne's
Bride, 'I take, / My jewels from their boxes,—call / My Di-
amonds, Pearls, and Emeralds, and make / Myself a con-
stellation of them all!⁶⁵

aA

59

Le lettere vengono viste come personale tesoro, al pari di gioielli e diamanti, immagine che rimanda al sonetto XXV: "those natural joys as lightly worn / As the stringed pearls" (vv. 4-5).

Un'altra preziosa immagine tratta dalla poesia di Donne viene invece dalla penna di Browning: "music... should enwrap the thought as Donne says 'an amber-drop enwraps a bee'"⁶⁶. Direttamente collegata pare l'immagine "a bee shut in a crystalline" (*Sonnets from the Portuguese*, XV, vv. 6), ulteriore caso di fusione di più voci in un unico verso del canzoniere.

Nel panorama dei possibili modelli di Elizabeth Barrett che le lettere delineano, George Sand pare l'autrice in grado di suscitare i maggiori entusiasmi, godendo anche di una

61. *Letters*, p. 192.

62. *Letters*, p. 195.

63. *Robert Browning and Elizabeth Barrett*, cit., p. 170; Browning scrive: "Ba, and that is you!".

64. *Letters*, p. 145.

65. *Letters*, p. 198.

66. *Letters*, p. 27.

particolare esenzione dai difetti che la poetessa considera prettamente femminili:

[...] I believe women .. all of us in a mass .. to have minds of quicker movement, but less power & depth ... & that we are under your feet, because we can't stand upon our own. [...] One woman indeed now alive .. & only *that* one down all the ages of the world .. seems to me to justify for a moment an opposite opinion—that wonderful woman George Sand; who has something monstrous in combination with her genius [...] whom, in her good & evil together, I regard with infinitely more admiration than all other women of genius who are or have been⁶⁷

“That wonderful woman George Sand” è l'unica donna, secondo Barrett, la cui scrittura non difetti di forza e profondità, mancanza che la poetessa attribuisce a una “natural inferiority of mind in women”⁶⁸. George Sand non è affetta da tale mancanza perché è “man & woman together”⁶⁹. Nemmeno i commenti censori espressi da Browning in merito a *Consuelo* riescono a far scemare l'entusiasmo della poetessa, che considera l'opera “a female Odyssey”⁷⁰. Invitato dall'amata a leggere il romanzo, Browning lo trova ricco dei pregi e dei difetti che considera tipici della scrittura femminile, e ritiene che la scrittrice francese non abbia nulla da insegnargli⁷¹.

Parlare di *A New Spirit of the Age* (1844) di Richard Henry Horne, raccolta di saggi sugli autori contemporanei, sembra offrire lo spunto per delineare un'antologia degli scrittori coevi per lei più significativi; Elizabeth, che ha contribuito all'opera, riceve da Horne i ritratti di tutti gli autori che vi sono ricompresi, ma decide di conservarne solo alcuni:

Mr. Horne had the goodness to send me all those portraits, & I selected the heads which, in right hero-worship, were anything to me, & had them framed after a rough fashion & hung up before my eyes,—Harriet Martineau's .. because she was a woman & admirable, & had written me

67. *Letters*, p. 117.

68. *Letters*, p. 116.

69. *Letters*, p. 165.

70. *Letters*, p. 102.

71. *Letters*, p. 164.

some kind letters—& for the rest, Wordsworth's, Carlyle's, Tennyson's & yours.⁷²

Per quanto riguarda la femminista Martineau, questo è per la verità l'unico commento encomiastico che Barrett pronuncia nelle *Letters*, in cui in genere sottolinea la propria distanza dalla lotta per i diritti delle donne e un certo fastidio nei confronti di chi, come Mrs Jameson, voglia sensibilizzarla alla causa. Browning non manca mai di dissociarsi dagli sforzi delle femministe, e dunque può darsi che, pur non disdegnando il pensiero della Martineau, Barrett si dica più indifferente di quanto davvero non sia quando l'interlocutore è Browning. Se è vero infatti che non fu mai impegnata attivamente per la causa femminista, alcune posizioni espresse in *Aurora Leigh* fanno pensare a numerosi punti di contatto tra Barrett e Martineau. L'aneddoto dei ritratti, inoltre, rende esplicita la propria ammirazione.

Sia Barrett sia Browning conoscono Carlyle. La prima si dichiara "a devout sitter at his feet"⁷³, ma ricorda che il poeta le aveva consigliato di scrivere prosa anziché poesia, per poi correggersi e incoraggiarla nel suo lavoro; afferma inoltre di non conoscerlo di persona, bensì di intrattenervi rapporti epistolari⁷⁴. Dal punto di vista artistico, lo considera "a poet of the senses", che paragona a Keats⁷⁵. Browning ammette invece di conoscere bene Carlyle⁷⁶, e il fatto che si frequentino risulta evidente dal racconto di numerosi aneddoti che lo riguardano⁷⁷.

Tra i poeti contemporanei, Tennyson è quello maggiormente citato, soprattutto da Elizabeth Barrett, che dimostra di leggerne e seguirne il lavoro e di valutarlo criticamente. Browning, che conosce il poeta solo di vista⁷⁸, lo critica per la propensione a seguire le indicazioni della critica con eccessiva solerzia⁷⁹. Nella risposta a questa lettera, Elizabeth

72. *Letters*, p. 164.

73. *Letters*, p. 25.

74. *Letters*, p. 25.

75. *Letters*, p. 194.

76. *Letters*, p. 27.

77. Cfr. *Letters*, pp. 23-25, 27, 98.

78. *Letters*, p. 27.

79. *Robert Browning and Elizabeth Barrett*, cit., p. 17.

loda il poeta ed esprime una certa incredulità per le parole di Browning:

I have great admiration for him. In execution, he is exquisite,—and, in music, a most subtle weigher out to the ear, of fine airs. That such a poet should submit blindly to the suggestions of his critics [...] is much as if a Babbage were to take my opinion & undo his calculating machine by it. Napoleon called poetry '*science creuse*'—which, although he was not scientific in poetry himself, is true enough. But anybody is qualified, according to everybody, for giving opinions upon poetry. It is not so in chemistry and mathematics. Nor is it so, I believe, in whist and the polka. But then these are more serious things.⁸⁰

Dall'elogio nei confronti di Tennyson la poetessa passa a un'amara riflessione sulla scarsa scientificità o competenza dei critici che esprimono giudizi sulla poesia. Mentre Wordsworth viene di rado citato nelle lettere d'amore, Tennyson è spesso presente. Talora i due poeti discutono dei suoi lavori di recente pubblicazione, come nel caso di "Timbuctoo":

Yes, the poem *is* too good in certain respects for the prizes given in colleges .. (where all the pure parsley goes naturally to the rabbits) .. & has a great deal of beauty here & there in image & expression. Still I do not quite agree with you that it reaches the Tennyson standard any wise; & for the blank verse, I cannot for a moment think it comparable to one of the grand passages in Oenone, & Arthur & the like. In fact, I seem to hear more in that latter blank verse than you do, .. to hear not only a mighty line as in Marlowe, but a noble full orbicular wholeness in complete passages—which always struck me as the mystery of music & great peculiarity in Tennyson's versification,—inasmuch as he attains to these complete effects without that shifting of the pause practised by the masters, .. Shelley & others.⁸¹

Elizabeth Barrett soppesa pregi e difetti della poesia "Timbuctoo", con la quale Tennyson aveva vinto la "Chancellor's Medal" a Cambridge nel 1829. La poetessa la reputa all'altezza del premio, ma contesta l'idea che sia all'altezza degli altri suoi lavori, adducendo a sostegno della propria tesi la

aA

80. Robert Browning and Elizabeth Barrett, cit., p. 21.

81. Letters, pp. 69-70.

scarsa qualità del *blank verse*, che raggiunge invece ottimi effetti nelle opere successive, tra cui “Oenone” (1832) e “La Morte d’Arthur” (1842), per le quali Barrett manifesta la propria ammirazione, che Browning sembra non condividere appieno.

Talvolta Tennyson viene citato direttamente, a riprova della perfetta conoscenza delle sue opere da parte dei poeti e della probabile profonda influenza esercitata su entrambi. Browning, ad esempio, cita parte di un verso di “The Blackbird”, “warble, eat and dwell”, inserendola nella propria lettera del 5 aprile 1846⁸². Elizabeth Barrett, inoltre, per ben due volte⁸³ si autodefinisce “Mariana in the moated grange”. L’espressione, tratta da *Measure for Measure*, è posta in epigrafe al componimento tennysoniano “Mariana”, pubblicato nei *Juvenilia* nel 1832⁸⁴. “I am Mariana in the moated grange and sit listening too often to the mouse in the wainscot”⁸⁵, confessa Elizabeth Barrett, alludendo ai versi 63-64 della poesia, che recitano “the mouse / Behind the mouldering wainscot shriek’d”, identificandosi, nella sua solitudine di reclusa, con la protagonista che protende l’orecchio per cogliere qualunque movimento esterno, nella speranza che le annunci l’arrivo dell’innamorato⁸⁶.

Nella prosa delle lettere è possibile individuare il germe di alcuni versi dei *Sonnets from the Portuguese*. Per la verità, in molti casi non è certo se sia il sonetto a riecheggiare la lettera o se sia invece la composizione poetica a influenzare la prosa. Di certo il legame tra i due testi sussiste, data l’identità della materia trattata e la coincidenza temporale delle due stesure. Leggere i *Sonnets* alla luce dell’epistolario del 1845-46 permette di dare senso a numerosi episodi lirici e, in taluni casi, di recuperare le influenze letterarie che hanno agito sulla composizione del verso.

Nel sonetto III, ad esempio, l’io lirico si definisce “A poor, tired, wandering singer, [...] singing through / The dark, and leaning up a cypress tree”. Troviamo l’immagine

82. *Letters*, p. 235.

83. *Letters*, pp. 91 e 158.

84. Tennyson, A., *Complete Poems and Plays*, edited by T. H. Warren, Oxford-New York, Oxford University Press, 1971.

85. *Letters*, p. 91.

86. *Letters*, p. 91.

del cipresso nella lettera di Elizabeth del 27 febbraio 1845, in cui, dopo aver parlato della propria infanzia, afferma “but between me and that time, the cypresses grow thick & dark”⁸⁷. Secondo Daniel Karlin, il cipresso, simbolo di lutto, allude alla morte del fratello Edward⁸⁸, che la poetessa racconterà a Browning più avanti, nella lunga lettera scritta tra il 20 e il 23 agosto del 1845⁸⁹.

In effetti l'idea del dolore è costante nella prima fase del canzoniere, come nel sonetto V, in cui l'io lirico rivolge il seguente invito al proprio interlocutore: “Behold and see / What a great heap of grief lay hid in me” (vv. 4-5). Il dolore è paragonato a un fuoco che arde dentro di lei, fuoco che l'innamorato non deve tentare di spegnere, per non restare a sua volta scottato. Così l'io lirico lo mette in guardia dal pericolo:

... those laurels on thine head,
O my Belovèd, will not shield thee so,
That none of all the fires shall scorch and shred
The hair beneath. (V, 4-5, 11-14)

Quando nell'epistolario Elizabeth Barrett parla del proprio immenso dolore, il sostantivo “grief” e il verbo “scorch”, entrambi presenti nel sonetto V, si ritrovano all'interno di uno stesso passo:

[...] furnace-fire leaves scorched streaks upon the fruit. I assured you there was nothing I had the power of teaching you: and there is nothing, except grief!⁹⁰

La ripetizione di termini correlati e inseriti nel medesimo contesto ci induce a pensare che il sonetto sia una ripresa consapevole della materia della lettera.

La stessa sensazione coglie chi legge un altro passo dell'epistolario, in cui, meditando sul grande cambiamento intercorso nei rapporti con Browning, che poco più di un anno prima non era che uno sconosciuto, la poetessa esclama: “How the world has changed since then! To *me*, I mean”⁹¹.

87. *Letters*, p. 33.

88. *Robert Browning and Elizabeth Barrett*, cit., p. 340.

89. *Letters*, p. 175.

90. *Letters*, p. 91.

91. *Letters*, p. 191.

È impossibile non riconoscere l'eco di queste parole nell'*incipit* del sonetto VII, che recita: "The face of all the world is changed, I think, / Since first I heard the footsteps of thy soul".

I sonetti VIII, IX e XVI cantano la nobiltà d'animo e la generosità dell'amato, descrivendolo come una figura cavalleresca.

What can I give thee back, O liberal
And princely giver, who hast brought the gold
And purple of thine heart, unstained, untold,
And laid them on the outside of the wall
For such as I to take or leave withal,
In unexpected largesse? am I cold,
Ungrateful, that for these most manifold
High gifts, I render nothing back at all? (VIII, 1-8)

L'amato è "liberal" e dispensa doni "in unexpected largesse". La sua natura nobile è sottolineata dall'aggettivo "princely" e dalle indicazioni cromatiche "gold" e "purple", colori tradizionalmente associati alla regalità, ma qui riferiti alla sfera emotiva, quella cioè del suo cuore. L'immagine della regale porpora ritorna nel sonetto successivo: "I will not soil thy purple with my dust" (IX, 11), dichiara l'io lirico, che con "thy purple" indica metaforicamente la natura elevata dell'amato, in contrapposizione alla propria infima condizione, rappresentata invece da "dust".

Elizabeth Barrett ribadisce più volte la propria convinzione della grande generosità di Robert Browning, facendo sempre riferimento, proprio come accade nei sonetti, alla sfera semantica cavalleresca:

Almost you forced me to smile by thinking it worth while
to say that you are 'not selfish'. Did Sir Percival say so to Sir
Gawaine across the Round Table, in those times of chivalry
to which you belong by the soul?⁹²

La poetessa giunge persino a sospettare che le attenzioni di Browning nei suoi confronti scaturiscano in fondo solo da un'estrema forma di altruismo e di spirito di abnegazione cavalleresca:

aA

65

I have sometimes felt jealous of myself .. of my own infirmities, [...] and thought that you cared for me only because your **chivalry** touched them with a silver sound.⁹³

Ancora una volta è la “chivalry” il motore della generosità di Browning secondo Barrett, che subito dopo, sempre riferendosi all’innamorato, fa nuovamente riferimento a “various sorts of purple”⁹⁴, a riprova del fatto che il lessico “regale” dei sonetti VIII, IX e XVI ricorre costantemente nelle lettere di quel periodo.

Altri elementi lessicali ricorrenti fanno pensare a una coincidenza temporale tra quelle lettere e i tre sonetti menzionati. Nel sonetto XVI, ad esempio, oltre ai già menzionati vocaboli ricorrenti “noble”, “king” e “purple”, troviamo il verbo “overcomest” che, comparando al primo verso ed essendo accompagnato dall’avverbio “so”, raccoglie su di sé notevole enfasi:

And yet, because thou **overcomest** so,
Because you are more noble and like a king,
Thou canst prevail against my fears and fling
Thy purple round me... (XVI, 1-4)

Leggendo la seguente missiva, non può non tornare alla mente il “thou overcomest so” del primo verso:

I felt you to be surely noblest [...] I will confess today, .. to be too gratefully glad to ‘let you be’ .. to ‘let you have your way’—you who **overcome** always! Always, but where you tell me not to think of you so & so!—as if I could help thinking of you *so*, & as if I should not take the liberty of persisting to think of you just *so*.⁹⁵

Si noti che il brano si apre con l’ennesima ripetizione dell’aggettivo “noble” al grado superlativo, e che l’avverbio “so”, già presente al verso 1 del sonetto XVI, ricorre per ben quattro volte nel corso della stessa frase, una delle quali in carattere corsivo. La coincidenza di tema – la nobiltà di Browning – e di lessico implica dunque una stretta correlazione tra il sonetto e la lettera. L’argomento della re-

93. *Letters*, p. 257.

94. *Letters*, p. 258.

95. *Letters*, p. 283.

stante parte di quest'ultima, fra l'altro, è ancora la "nobility & integrity"⁹⁶ di Browning.

Il sonetto III è impostato sull'abissale differenza che intercorre tra l'io lirico, "a poor, tired, wandering singer"⁹⁷, e l'amato, sublime e acclamato "chief musician"⁹⁸, concetto riassunto nei versi conclusivi:

The chrism is on thine head, – on mine, the dew, –
And Death must dig the level where these agree.⁹⁹

L'opposizione tra l'eccellenza di lui e la modestia di lei e l'immagine del livellamento che li riporti in condizione di parità compaiono nell'epistolario:

[...] I know that you are too good and too high for me,
& that by the degree in which I am raised up you are let
down, for us two to find a level to meet on.¹⁰⁰

Il sonetto X, con gli intensi versi "in thy sight / I stand transfigured, glorified aright" richiama alla memoria le parole di Robert Browning "grown formidable":

Plainly, from waiting and turning my eyes away (not from
you, but from you in your special capacity of being *writ-
ten-to*, not spoken to) when I turned again you had grown
formidable somehow [...] ¹⁰¹

Interessante è che Browning distingua tra la "Elizabeth" cui si parla e quella cui si scrive: il mezzo epistolare è portatore di contenuti diversi rispetto a quello verbale, e diventa motore di un forte mutamento della percezione della poetessa da parte dell'innamorato, che in lei riconosce una "special capacity" nell'accogliere la parola scritta. Appare inoltre significativo che nel sonetto Barrett richiami non una propria lettera, bensì una missiva di Browning: nel testo poetico s'intrecciano i due discorsi, senza distinzione per chi li abbia pronunciati nella corrispondenza. In casi come questo è evidente che è la lettera a influenzare il canzoniere e non il contrario, mentre in altri casi, come si è

96. *Letters*, p. 284.

97. III, vv 11.

98. III, v. 9.

99. III, vv. 13-14.

100. *Robert Browning and Elizabeth Barrett*, cit., p. 216.

101. *Letters*, p. 56.

già accennato, non è certo quale testo sia venuto prima: la composizione dei sonetti può aver influenzato il contenuto delle successive lettere.

Sempre nel sonetto X, inoltre, i versi “There’s nothing low / In love, when love the lowest: meanest creatures / Who love god, God accepts while loving so” richiamano alla mente una riflessione di Elizabeth Barrett sulla natura dell’amore:

... the motive should lie in the feeling itself and not in the object of it ... the affection which could (if it could) throw itself out on an idiot with a goitre would be more admirable than Abelard’s¹⁰².

L’efficace *incipit* del sonetto XIV

If thou must love me, let it be for nought
Except for love’s sake only.¹⁰³

riporta alla mente la dichiarazione di Robert Browning

I love you because I love you; I see you ‘once a week’ because I cannot see you all day long; I think of you all day long, because I most certainly could not think of you once an hour less, if I tried [...]¹⁰⁴

aA

La poetessa sembra ribadire il medesimo concetto in una lettera successiva, in cui le parole “you cared for me not for a reason, but because you cared for me”¹⁰⁵ riecheggiano sia quelle scritte da Browning, sia il primo verso del sonetto XIV.

Anche il sonetto XV richiama l’epistolario in più punti; infatti il verso 6, che recita “As on a bee shut in a crystalline”, rimanda all’immagine di Donne “an amber-door enwraps a bee”, citata da Browning in una lettera¹⁰⁶. Questo prestito è inoltre significativo di quanto Browning sia riuscito a trasmettere all’amata la propria passione per il poeta secentesco, da Barrett definito scherzosamente “your Donne”¹⁰⁷. Inoltre, la considerazione di Elizabeth Barrett “we perceive

102. *Letters*, p. 276.

103. XIV, vv. 1-2.

104. *Letters*, p. 254.

105. *Letters*, p. 275.

106. *Letters*, p. 27.

107. Cfr. Duncan, J. E., *The Revival of Metaphysical Poetry*, New York, Octagon Books, 1969, p. 52.

in it from different points of view; we stand on the black and white sides of the shield"¹⁰⁸ riecheggia nei versi "For we two look two ways, and cannot shine / With the same sunlight on our brow and hair", in cui l'opposizione "black-white" viene ripresa sotto forma di contrasto di luce e ombra.

Nella lettera del 23 novembre 1845 Robert Browning chiede una ciocca di capelli in dono¹⁰⁹. La risposta di Elizabeth Barrett è commossa e profondamente allusiva:

I never gave away what you ask me to give *you*, to a human being, except my nearest relatives & once or twice or thrice to female friends, .. never, though reproached for it!—and it is just three weeks since I said last to an asker that I was 'too great a prude for such a thing'! .. it was best to anticipate the accusation!—And, prude or not, I could not—I never could—*something* would not let me. And now .. what am I to do .. 'for my own sake and not yours'?—Should you have it, or not? Why I suppose .. YES. I suppose that 'for my own sense of justice & in order to show that I was wrong' (which is wrong—you wrote a wrong word there .. 'right,' you meant!) 'to show that I was *right* & am no longer so', .. I suppose you must have it, 'oh, *YOU*,' .. who have your way in everything!¹¹⁰

aA

69

Nell'*incipit* di questo brano, "I never gave away what you ask me to give *you* to a human being", è impossibile non riconoscere l'apertura del sonetto XVII: "I never gave a lock of hair away / To a man, Dearest, except this to thee"¹¹¹. Nel sonetto manca tuttavia la componente di *wit* implicita nel definirsi "a prude" e nel gioco di parole costruito su "wrong" e "right". Non vi è traccia, inoltre, della civetteria che fa sì che la poetessa sembri promettere molto più di un piccolo pegno d'amore¹¹². Nella lettera immediatamente successiva, però, Elizabeth Barrett sembra ritrattare:

I never can nor will give you this thing;—only that I will, if you please, exchange it for another thing—you understand. I

108. *Letters*, p. 74.

109. *Robert Browning and Elizabeth Barrett*, cit., p. 159.

110. *Letters*, pp. 159-160.

111. XVIII, vv. 1-2.

112. Per quanto riguarda le allusioni sessuali del brano, si veda l'analisi contenuta in Stephenson, G., *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989.

too will avoid being ‘assuming’; I will not pretend to be generous, no, nor ‘kind.’ It shall be pure merchandise or nothing at all—therefore determine!¹¹³

L'allusività è sempre molto forte, e il tono di finto ricatto decisamente scherzoso. Interessante è l'espressione “pure merchandise”, che ci conduce inequivocabilmente al sonetto XIX, in cui l'io lirico commenta lo scambio della ciocca:

The soul's Rialto hath its merchandise;
I barter curl for curl upon that mart. (XIX, vv. 1-2)

Non va però dimenticato che questo verso allude anche a una lettera precedente, in cui Robert Browning, citando Shakespeare, parlava di “The Rialto where verse-merchants most do congregate”¹¹⁴. In questo sonetto, le allusioni e le citazioni si moltiplicano fondendo ancora una volta le voci dei protagonisti della storia d'amore con quelle dei poeti della tradizione. Il motivo dello scambio di una ciocca di capelli, infatti, è già di per sé ricco di riferimenti intertestuali, non ultimo quello a *The Rape of the Lock*.

Il sonetto XXI, il cui incisivo primo verso recita “Say over again, and yet once over again, / That thou dost love me”, sembra ribaltare la risposta di Elizabeth Barrett alla prima dichiarazione di Browning: “You have said some intemperate things [...] fancies,—which you will not *say over again*”¹¹⁵. Le medesime parole con cui, all'inizio della corrispondenza, la donna aveva rimproverato aspramente il precipitoso corteggiatore diventano nel canzoniere un allegro ritornello da ripetere e gridare a squarciagola: “Say thou dost love me, love me, love me – toll / The silver iterance!” (XXI, vv. 12-13). Il loro significato si ribalta, rivelando la piena accettazione dell'amore da parte dell'io lirico.

La corrispondenza epistolare tra i poeti è evocata esplicitamente nel canzoniere. Nel sonetto XXIII si fa riferimento ad una lettera: “I marvelled, my Belovèd, when I read / Thou thought so in a letter” (vv. 5-6). Tuttavia la vera celebrazione dell'epistolario arriva con il sonetto XXVIII, che parte enfaticamente con il grido “My letters!

113. Robert Browning and Elizabeth Barrett, cit., p. 160.

114. *Letters*, p. 16; si è già parlato di questa citazione nel presente paragrafo.

115. *Letters*, p. 76; il corsivo è già presente nell'originale.

all dead paper.... mute and white! / And yet they seem alive and quivering”, per poi descrivere la scena dell'io lirico che scioglie il nastro che le lega e, tenendole in grembo, ne ricorda i passi salienti. Come se le lettere si trovassero sotto i nostri occhi, l'io lirico rimembra che nell'una l'amato chiedeva di conoscerla, nell'altra fissava un incontro, in un'altra ancora dichiarava il proprio amore. In questa breve rassegna si condensano le centinaia di lettere scambiate tra i poeti.

Nel sonetto conclusivo l'io lirico dona i propri “pensieri” (“thoughts”, ovvero i sonetti in sequenza) in cambio dei numerosi fiori ricevuti dall'amato:

Belovèd, thou hast brought me many flowers
Plucked in the garden, all the summer through
And winter; and it seemed as if they grew
In this close room, nor missed the sun and showers.
(XLIV, vv. 1-4)

L'occasione ispiratrice di questi versi si ritrova nella lettera del 30 dicembre 1845, sebbene l'immagine del fiore ritorni a più riprese nell'epistolario con valenze diverse:

When you are gone I find your flowers; & you never spoke of nor showed them to me—so instead of yesterday I thank you today—thank you. Count among the miracles, that your flowers live with me—I accept *that* for an omen, dear—dearest! Flowers in general, all other flowers, die of despair when they come into the same atmosphere .. used to do it so constantly & observably that it made me melancholy & I left off for the most part having them here. Now, you see how they put up with the close room, & condescend to me & the dust—it is true and no fancy! To be sure they know that I care for them [...]. Only the great reason must be that they are yours, & that you teach them to bear with me patiently.¹¹⁶

Anche il sonetto finale, dunque, prende spunto da una delle lettere, riprendendo le parole della poetessa.

Il complesso gioco delle citazioni e delle allusioni letterarie rivela l'estensione e la profondità della cultura di Elizabeth Barrett e Robert Browning, ma anche un’“anxiety of influence” che, passando attraverso le lettere, si trasmette

ai *Sonnets from the Portuguese*. L'intreccio di diverse voci anima le lettere e le rende non solo un prezioso documento autobiografico, ma anche un discorso polifonico che attinge alla scrittura biblica, ai testi classici, alle letterature europee ed extraeuropee di tutti i tempi. Non sarebbe possibile ripercorrere ogni citazione o allusione alle innumerevoli opere letterarie, perciò, in queste pagine, mi sono limitata a evidenziare gli episodi intertestuali che sembrano anticipare elementi particolarmente importanti della poetica di Elizabeth Barrett e di Robert Browning, ponendo l'accento in modo particolare su quelli che trovano eco nei *Sonnets from the Portuguese*.

3. Strategie narrative nei *Sonnets from the Portuguese*

Come già dimostrato, tra gli aspetti del canzoniere che Elizabeth Barrett Browning apprende dal Petrarca e dai grandi poeti elisabettiani, figura la disposizione in sequenza delle liriche. Com'è noto, brevità e compattezza rendono il sonetto una delle forme più adatte a immortalare un momento preciso, un'immagine nella sua unicità e irripetibilità. L'accostamento di più sonetti, invece, trasmette il senso del continuo e dello svolgimento narrativo della sequenza. Ciascun componimento, legato agli altri mediante richiami lessicali, tematici o metrici, rappresenta un singolo episodio appartenente a una storia articolata ed estesa nel tempo, che viene narrata nell'arco dell'intera sequenza.

Proprio alla natura ibrida di insieme di frammenti va ascritta tanta parte dei risultati poetici del genere canzoniere. I pregi di tale struttura non sfuggono a Elizabeth Barrett, che proprio sulle potenzialità narrative della *sonnet sequence* fonda l'originalità e l'efficacia della propria opera.

Il *plot* alla base dei *Portuguese* è piuttosto semplice: la protagonista pare condannata dalla malattia a una vita di reclusione, quando l'amore di un giovane poeta le offre una possibilità di riscatto. La donna, che si sente indegna di tali attenzioni, indugia nell'indecisione, finché la costanza dell'amato non ne vince le incertezze.

Come si è detto nel precedente paragrafo, la vicenda ricalca quella delle lettere che Elizabeth Barrett e Robert Browning si scambiano nel biennio 1845-46. Nei sonetti, però, tematiche ed episodi già discussi in forma epistolare

vengono trasfigurati, privati del dato autobiografico preciso, quasi stilizzati.

Sotto alcuni aspetti la trama somiglia a quella petrarchesca. L'io lirico è attanagliato da scrupoli di carattere morale, vorrebbe cedere alla passione, ma è frenato dall'idea che ciò sarebbe ingiusto. Il conflitto interiore si manifesta attraverso opposti stati d'animo e repentini cambiamenti d'opinione. L'euforia si alterna all'abbattimento, il desiderio di cambiare al timore di abbandonare un'esistenza che, pur infelice, costituisce ormai un porto sicuro.

Il dissidio non è tuttavia dettato né dall'impossibilità oggettiva di un legame (che caratterizza invece la passione del Petrarca per Laura dopo la morte di quest'ultima), né da scrupoli religiosi: se il poeta italiano vede nell'amore terreno una peccaminosa distrazione dall'amore per Dio, Barrett non associa mai il sentimento alla colpa.

Diverse sono le tecniche attraverso le quali Elizabeth Barrett crea l'illusione di narrare una vicenda che si svolge lungo un arco cronologico esteso. Innanzitutto pone i sonetti in stretto collegamento reciproco, evitando così di far apparire ciascuno di essi come un frammento isolato. In alcuni casi il verso d'apertura del sonetto riprende le esatte parole di quello immediatamente precedente, in modo tale che la narrazione paia riprendere dal punto esatto in cui si è interrotta:

Stand further off then! go. (V, v. 14)
Go from me... (VI, v. 1)
With the same heart, will answer and not wait
(XXXIII, v. 14)

With the same heart, I said, I'll answer thee...
(XXXIV, v. 1)

Altrove, i sonetti si aprono con congiunzioni avversative quali "But" (II), "Yet" (X), "And yet" (XIV), che presuppongono l'esistenza e la messa in discussione di un discorso precedente. Il componimento assume quindi i contorni di una rettifica a un ragionamento antecedente o di una risposta rivolta al proprio interlocutore.

L'unità dell'opera è tuttavia garantita soprattutto dalla profonda coerenza linguistica, tematica e stilistica, che la rende estremamente compatta e omogenea, pur consentendo vivacità di movimenti lirici al suo interno. A parte

il sonetto proemiale e il XXXVIII, ad esempio, non c'è componimento che non si rivolga all'amato, a quel *thou* che viene costantemente invocato e interrogato. I vocaboli *love* e *Beloved*, inoltre, ricorrono numerosissimi, a ricordarci che l'amore e gli stati d'animo che esso provoca sono il tema dell'opera tutta, mentre non vi trova spazio alcuna divagazione.

Alla coerenza lessicale e tematica si accompagna l'uniformità della dizione poetica, che prevede voci arcaiche quali i pronomi *thou* e *thee*, i possessivi *thy* e *thine*, le desinenze *-est* per la seconda persona singolare e *-eth* per la terza, e *what* usato come pronome relativo (XX, v.3). Dorothy Mermin suppone che Elizabeth Barrett abbia conferito un piglio arcaicizzante al canzoniere per asserire il proprio diritto a far parte della tradizione lirica amorosa¹¹⁷; in effetti, gli arcaismi di cui l'opera è ricca rimandano proprio alla poesia elisabettiana, momento d'oro del sonetto inglese, la cui atmosfera viene evocata anche attraverso l'immagine dell'amato quale cantore di corte, "a guest for queens to social pageantries" (III, v. 6).

L'uniformità di linguaggio, dizione e temi rafforza l'impressione dell'esistenza di un unico soggetto poetico che racconta episodi della propria storia occorsi in momenti diversi, che propone frammenti della propria anima da ricomporre in una stessa meditazione narrata.

Il racconto segue l'avvicinarsi dei moti della coscienza. Ora l'io poetico dubita dell'opportunità di amare, ora giustifica il proprio sentimento, per ricadere subito dopo nel dubbio, ora cede all'euforia dell'innamoramento. Le convenzioni retoriche del genere vengono sfruttate appieno per riprodurre le oscillazioni dell'io tra poli opposti. La struttura argomentativa del sonetto, infatti, prevede che nella sestina sia confermato o sovvertito quanto viene enunciato nelle due quartine. Ciascun sonetto, quindi, può contenere al suo interno una contraddizione, ovvero può formulare un pensiero che trova la sua smentita nel sonetto successivo.

Così la poetessa riflette su quanto sarebbe ingiusto cedere a un sentimento di cui non si sente all'altezza (IX), ma subito dopo si abbandona a vibranti considerazioni sulla

bellezza dell'amore (X). Prosegue dichiarando di non essere una creatura del tutto indegna per il fatto stesso di essere capace di amare, ma poi riconosce ancora una volta il proprio fallimento (XI).

Ragionamenti e ribaltamenti ben rappresentano le oscillazioni dell'animo, gli alterni stati della coscienza di colei che scrive. Ma se gli espedienti di cui si è parlato garantiscono l'univocità dello *speaking I*, la narrazione sembra vedere, accanto alla protagonista assoluta, un altro personaggio, ossia l'amato. Si compie ogni sforzo affinché la sua presenza si senta, viva e concreta, nell'arco dell'intera sequenza. Come si è detto, la quasi totalità dei sonetti è rivolta a un *thou*, che viene di continuo invocato, esortato, interrogato:

Beloved, my beloved, when I think... (XX, v. 1)

Beloved, I only love thee! let it pass. (IX, v. 14)

What can I give thee back, O liberal
and princely giver... (VIII, vv. 1-2)

A lui la poetessa rivolge secchi imperativi, a lui pone domande cruciali sull'amore, quasi che tra i due si stia svolgendo un vero e proprio dialogo, e l'uomo si trovi a pochi passi da lei. La maggior parte dei sonetti, dunque, sembra un discorso rivolto a un interlocutore, o una parte di conversazione con questi, da cui ci si aspetta una risposta.

D'altronde, già Sidney in *Astrophil and Stella* aveva fatto abbondante uso dell'apostrofe proprio per fingere la presenza di altri personaggi oltre all'io dei sonetti. Tuttavia, se il "Petrarca inglese" aveva dato vita a numerosi comprimari (Stella, Cupido, una sorta di *alter ego*) grazie a questa figura retorica, Barrett la sfrutta per dare risalto, quasi materialità, solo all'amato, che con lei occupa completamente la scena, lasciando spazio solo a rari riferimenti ad altre persone.

Il sonetto XV può essere visto come una summa degli espedienti retorici volti a conferire drammaticità al canzoniere, che culmina nella creazione di una presenza fittizia che il lettore percepisce come fisica, materiale:

Accuse me not, beseech thee, that I wear
Too calm and sad a face in front of thine;

...

On me thou lookest with no doubting care,
As on a bee shut in a crystalline,—

...
But I look on thee—on thee—
Beholding, besides love, the end of love...
(XV, vv. 1-2, 5-6, 10-11)

Pare che gli innamorati si trovino l'uno di fronte all'altra, nel pieno di una discussione. L'enfasi riservata alle parole "I look on thee", inoltre, suggerisce proprio la vicinanza dell'amato, e permette al lettore di figurarsi la scena come se gli stesse accadendo sotto gli occhi.

Per creare l'illusione di realismo e fisicità del fatto narrato, accanto alla finzione del dialogo tra due personaggi, Elizabeth Barrett si avvale dell'espedito di tradurre in immagini concrete anche i concetti più astratti, i più sublimi ragionamenti sull'amore. Il sonetto VII ne è un tipico esempio:

The face of all the world is changed, I think,
Since first I heard the *footsteps of thy soul*
Move still, oh still, beside me, as they stole
Betwixt me and the dreadful outer brink
Of obvious death, where I, who thought to sink,
Was caught up into love, and taught the whole
Of life in a new rhythm. The *cup of dole*
God gave for baptism, I am fain to drink... (VII, vv. 1-8)

Le stesse considerazioni valgono per i versi

I lift my heavy heart up solemnly,
As once Electra her sepulchral urn (V, vv. 1-2)

Nell'inserire nella sequenza elementi realistici tipici della rappresentazione drammatica e del *wit* metafisico, Barrett segue palesemente ancora una volta i modelli elisabettiani¹¹⁸. Anche la personificazione di entità o concetti astratti concorre al realismo del canzoniere, come accade nel sonetto XXII, in cui le anime degli innamorati appaiono in piedi l'una di fronte all'altra (vv. 1-2), o nell'I e nel XXVII, in cui l'amore viene rappresentato nelle vesti di una sorta di divinità.

La narrazione procede dunque sul filo di dialoghi fittizi, corroborata dalla rappresentazione di scene che il lettore percepisce come episodi ambientati in luoghi e momenti

118. Cfr. cap. I, "L'influsso del teatro".

diversi. L'intreccio di piani temporali consente di individuare una struttura narrativa, pur entro i limiti imposti dalla natura lirica dell'opera.

Pur rappresentando una sequenza piuttosto lunga, i *Sonnets from the Portuguese* non raggiungono l'ampiezza di *Astrophil and Stella* e degli *Amoretti*. Tuttavia la compresenza di passato, presente e futuro dilata il racconto in un periodo alquanto esteso, e permette al soggetto lirico di proiettarsi in momenti diversi. Sull'inizio e la fine della vicenda che ispira la sequenza non vengono offerti dati precisi, ma è certo che i fatti riguardano un periodo più lungo di un anno, in quanto in diverse occasioni si parla di *years*.

Il sonetto proemiale anticipa, mescolando il passato con il presente, le tappe che l'io lirico percorre nel canzoniere, dalla convinzione di essere preda di una morte precoce all'abbandono totale al sentimento. Nell'ottava, inoltre, riemergono per un attimo i cupi anni trascorsi nella solitudine e nella tristezza.

Numerosi sono i sonetti che ritornano al passato, aprendo uno iato temporale piuttosto ampio rispetto al presente dell'enunciato lirico. Così vediamo la madre baciare teneramente la fronte della figlioletta (XVIII), la bambina che accorre gioiosa quando viene chiamata col nomignolo infantile (XXXIII), il primo incontro dei due innamorati (XXXVI), il loro primo bacio (XXXVIII).

Verso la fine del canzoniere, tuttavia, si infittiscono i riferimenti al futuro. Nel sonetto XLII, con un verso tratto da un suo componimento precedentemente pubblicato, "My future will not copy fair my past", la poetessa proclama la propria volontà di affrontare una nuova vita. Ribadisce tale slancio nel sonetto successivo, in cui promette all'innamorato amore eterno: "I shall but love thee better after death" (XLIII, v. 1). L'amore schiude un futuro che si proietta addirittura oltre la morte, riuscendo così a comprendere nella narrazione anche il tempo a venire.

Capitolo IV

Petrarchismo, *gender* e intertestualità: rapporti tra i *Sonnets from the Portuguese* e altre opere di Elizabeth Barrett Browning

I capitoli precedenti hanno illustrato alcuni elementi portanti dei *Sonnets from the Portuguese*: l'uso sapiente del modello petrarchista, la sua rielaborazione operata attraverso l'inserimento di un soggetto poetico femminile e l'adattamento delle convenzioni del genere letterario, la trasformazione della materia autobiografica e intertestuale dell'epistolario. Tali elementi gettano una luce nuova e particolare sulla produzione poetica precedente, permettendo di coglierne aspetti significativi e di apprezzarne il contributo innovativo.

L'interesse per il Petrarchismo e il tentativo di proporre una rielaborazione sono già presenti nelle ballate pubblicate tra il 1838 e il 1844. La prima ballata composta da Elizabeth Barrett è "The Romaunt of Margret", pubblicata nei *Poems 1838*, in cui la storia di un amore infelice si intreccia a una fitta trama di relazioni familiari difficili e sofferte. La protagonista della narrazione incontra il proprio doppio, che le rivela che tutti coloro su cui fa affidamento l'abbandoneranno. L'uomo che amava è morto, il padre, il fratello e la sorella sembrano non curarsi di lei, la figura della madre è totalmente assente: oltre alla tragica fine di un amore romantico, la poesia sembra rappresentare il fallimento delle

relazioni familiari della donna e, per estensione, criticare l'istituzione della famiglia nella società contemporanea.

Sempre nel 1838, su richiesta di Mary Russell Mitford, Elizabeth Barrett compose "A Romance of the Ganges", i cui versi dovevano accompagnare le immagini di *Finden's Tableaux: A Series of Picturesque Scenes of National Character, Beauty, and Costume*. È dunque la parte grafica a gettare le basi della trama, determinando l'ambientazione indiana, secondo un gusto per l'esotico e per le atmosfere orientali molto diffuso in quegli anni. Sullo sfondo suggestivo del paesaggio notturno lungo il Gange, sei fanciulle recano in mano una barchetta contenente una lampada accesa e la depongono in acqua; secondo la credenza locale, il procedere sicuro della barca simboleggia la fedeltà dell'amato, mentre il suo naufragio è segno di tradimento e d'inganno. Seguendo con sguardo apprensivo il percorso della propria imbarcazione, le ragazze attendono trepidanti il responso del fiume. Tra le sei fanciulle vi è Luti, la cui barchetta ben presto scompare, a dimostrazione dell'infedeltà dell'innamorato, mentre quella della rivale Nuleeni procede con assoluta sicurezza. Nel momento in cui comprende il tradimento dell'amato, Luti lo associa alla morte del padre, anch'essa percepita come una defezione nei suoi confronti. Anche in questo caso, come in "The Romaunt of Margret", la protagonista si sente abbandonata e ingannata dagli affetti, è priva di una figura materna e in conflitto con un'altra giovane donna, che svolge la funzione di sorella e di rivale.

Per i *Finden's Tableaux* del 1839 Elizabeth Barrett compose "The Romaunt of the Page". Per la prima volta la vicenda amorosa si svolge nel Medioevo cavalleresco. Protagonista accanto al valoroso cavaliere non è però una damigella indifesa, come vorrebbe la tradizione, bensì una fanciulla coraggiosa che, pur di seguire l'amato in Oriente per combattere al suo fianco nelle crociate, è disposta a travestirsi da uomo e a servire il marito cavaliere come suo paggio¹. In queste vesti la donna gli salva la vita tre volte.

1. Il travestimento di un personaggio femminile in abiti maschili, spesso perlopiù finalizzato a seguire l'amato in luoghi o situazioni preclusi alle donne, rimanda anch'esso all'epoca elisabettiana, e in particolare al teatro di Shakespeare, che ne fa un vivace espediente in più di un'opera, tra cui *I due gentiluomini di Verona*, *La dodicesima notte* e *Cimbelino*.

Decide quindi di rivelargli la verità, ma, proprio quando è sul punto di farlo, lui le confessa che, se mai sua moglie si fingesse pazzo per aiutarlo, lui non potrebbe più amarla, perché ai suoi occhi non sarebbe più una donna, ma solo un servitore qualunque. Ripresa la battaglia, la donna si getta nella mischia in un impeto suicida e muore. La sua fine, benché eroica, sancisce l'ineluttabilità della sconfitta per chi osi sfidare le convenzioni; per una donna, vestire i panni di un uomo comporta il fallimento sentimentale e il mancato riconoscimento da parte della società. S'intravede tuttavia un certo gusto per lo sdoppiamento e il ribaltamento dei ruoli – sottolineato dall'espedito del travestimento – che verrà operato con successo nei *Sonnets from the Portuguese*.

In "The Rhyme of the Duchess May", la protagonista è stata promessa dal padre al cugino Leigh of Leigh. È interessante notare che il nome del pretendente indesiderato e le circostanze della vicenda – la fanciulla rifiuta un matrimonio che le viene imposto dai familiari – anticipano la trama di *Aurora Leigh*, in cui l'eroina, in un primo momento, rifiuta di sposare il cugino Romney. In sella a un rosso destriero, May fugge con l'uomo che ama, lo sposa e va a vivere con lui in un fiabesco castello. Intenzionato a riprendersi la donna che gli era stata promessa, l'innamorato respinto cinge d'assedio la dimora dei novelli sposi. Quando ormai è evidente che il castello è sul punto di capitolare, il marito di May decide di compiere l'atto estremo di gettarsi dalla torre con il fidato destriero, ritenendo di poter in questo modo salvare la vita ai sudditi. La duchessa vuole seguirlo in quest'ultimo viaggio, ma lui la respinge, considerandolo un gesto non adatto a una donna. Ribellandosi nuovamente al volere maschile, la donna lo segue e s'immola, ma il suo atto eroico non viene riconosciuto. Come in "The Romaunt of the Page", il coraggio e il valore femminile restano del tutto compresi.

Ancora una volta la vicenda è ambientata nel fantastico mondo medievale, popolato da nobili e cavalieri che dimorano in sontuosi castelli. Si tratta di un elemento convenzionale della ballata romantica, molto gradito al pubblico, ma destinato a far storcere il naso a più di un intellettuale. La poetessa Alice Meynell, ad esempio, deplora la scelta di tale ambientazione, legata a un genere letterario "basso" e

scarsamente colto, ma rivaluta altri aspetti delle ballate di Elizabeth Barrett:

Mrs. Browning's fancy was inevitably caught, like that of others, by the helm and the hall, the tower and the vesper bell, the abbess in black and the chatelaine in jewels. She hardly turned the personages of this common drama into very characteristic beings; but she did make their stories live with her own impassioned spiritual life. Nothing ever made her spirit, her morality, her resolute goodness, flag or falter.²

Pur criticando la banalità della situazione, tanto comune perché sfruttata oltre misura dagli epigoni del Romanticismo, Alice Meynell riconosce a Elizabeth Barrett di aver infuso un alto valore spirituale a queste storie, ammettendo così che le sue ballate non si fermano al luogo comune, ma cercano di trasmettere contenuti originali e significativi. Le ballate apparse nei *Poems 1844* furono infatti apprezzate da alcuni dei maggiori poeti e intellettuali contemporanei, quali Thomas Carlyle, Harriet Martineau, Margaret Fuller, Edgar Allan Poe e Robert Browning³. Al di là dell'apparente convenzionalità della trama e dei sentimenti espressi, esse propongono una rielaborazione delle idee di femminilità diffuse presso i Vittoriani. I *topoi* della ballata romantica vengono ripresi per presentarne una critica o una parodia, che metta in luce soprattutto le contraddizioni implicite nel ruolo della donna nella società o l'inadeguatezza degli stereotipi culturali legati alla figura femminile.

Anche presso il grande pubblico riscossero un grande successo, dettato soprattutto dalla scorrevolezza della trama e dalla musicalità dei versi. La ripetizione anaforica di singole espressioni o di interi ritornelli contribuisce a rendere le ballate molto orecchiabili e appetibili anche a lettori non particolarmente colti. Il genere invita inoltre alla semplicità sintattica, mettendo quindi Elizabeth Barrett al riparo dal

2. Meynell, A., Introduction to *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, London-Melbourne, Ward, Lock & Co., s. d., p. vi.

3. Cfr. Mitford, M. R., *Recollections of a Literary Life*, p. 174; Poe, E. A., "The Drama of Exile and Other Poems", *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*, 17 voll., a cura di J. A. Harrison, New York, Thomas Y. Crowell, 1902, 12:15-19; Fuller, M., "Miss Barrett's Poems", *Papers on Literature and Art*, New York, Wiley & Putnam, 1846, 2:24-26; Taplin, G. B., *The Life of Elizabeth Barrett Browning*, cit., pp. 61-64, 127-31.

rischio di oscurità, difetto rimproveratole tante volte dalla critica.

Le ballate esaminate fino a questo punto presentano tutte una narrazione in terza persona che, pur conferendo apparente obiettività al testo, lo rende meno coinvolgente e immediato. Completamente diversa è l'impostazione di "Bertha in the Lane", che può essere vista come un vero e proprio monologo drammatico. La voce narrante è infatti quella di una donna non più giovane e in punto di morte, che confessa alla sorella minore Bertha un terribile segreto, destinato a incrinare per sempre la sua felicità. La donna racconta di aver rinunciato al suo promesso sposo dopo averlo scoperto innamorato di Bertha, fanciulla più giovane, che incarna le doti di freschezza, bellezza e remissività che la sorella non possiede. La rinuncia all'amato rappresenta anche la rinuncia all'intero universo delle gioie femminili, tutte racchiuse nella vita familiare e nel matrimonio. Tale supremo sacrificio scaturisce dalla promessa di occuparsi della sorella minore, pronunciata tanti anni prima al capezzale della madre morente. Così, con un fine gioco di duplicazioni, si delineano i due *alter ego* della protagonista: la sorella più giovane e attraente, che incarna le qualità femminili apprezzate dalla società, e la "ghostly mother" che – in fin di vita come la narratrice – impone alla figlia un ingiusto fardello di sacrificio e totale dedizione al prossimo. Strofa dopo strofa, la confessione si fa più amara e assume i contorni inquietanti della vendetta: la donna impone a Bertha la tremenda consapevolezza di aver reso infelice la sorella rubandole le gioie più grandi, fardello non meno ingombrante di quello imposto dalla madre alla figlia maggiore tanti anni prima.

Dal punto di vista della tecnica poetica, "Bertha in the Lane" rappresenta l'esperimento più riuscito dei *Poems 1844*. Il monologo della moribonda riesce a rappresentare con efficacia i personaggi e le scene, a trasmettere l'ira e la frustrazione di colei che sa di aver sacrificato tutta la propria esistenza e a far intuire le reazioni dell'interlocutrice. Per la prima volta, inoltre, la poesia non si avvale delle tinte forti del mondo fiabesco di dame e cavalieri, ma presenta uno sfondo privo di connotazioni specifiche, che potrebbe appartenere anche alla modernità. Sotto questo aspetto essa rappresenta un anello di congiunzione con "Lady Geraldine"

ne's Courtship", l'ultima ballata scritta da Elizabeth Barrett, molto amata dai lettori, anche se composta in brevissimo tempo per soddisfare le richieste dell'editore⁴.

Protagonista e voce narrante è Bertram, giovane povero e di umili origini che, come l'io lirico dei *Sonnets from the Portuguese*, è un poeta che si sente inadeguato rispetto alla persona amata. L'oggetto dei suoi desideri è Geraldine, donna ricca, nobile, indipendente, che per vari aspetti rappresenta il soggetto attivo della ballata. Come osserva Glennis Stephenson, il titolo è ambiguo, in quanto "Lady Geraldine's Courtship" si presta a significare sia "il corteggiamento di Geraldine [da parte di Bertram]" sia "il corteggiamento [di Bertram] da parte di Geraldine", ovvero che Geraldine incarni sia il soggetto sia l'oggetto del corteggiamento⁵. E in effetti i ruoli sono continuamente sdoppiati, procedimento che abbiamo visto in atto anche nel canzoniere di Elizabeth Barrett.

Lady Geraldine invita Bertram nella sua tenuta di Wycombe Hall; i due si intrattengono in colte dissertazioni, che inducono il poeta a innamorarsi della donna e a credere di poter essere ricambiato. Un giorno, però, Bertram ode Geraldine dire a un corteggiatore che non sposterà mai un uomo di rango inferiore e che mai dovrà vergognarsi delle origini del suo consorte. Ferito da questa affermazione, si precipita nella stanza, accusa Geraldine di essere ingiusta, dichiara furente il proprio amore, dopodiché, inspiegabilmente, sviene. Si risveglia in un'altra stanza, dove prende a scrivere una lettera a un amico, lettera che rappresenta la parte più cospicua della poesia. Segue una breve conclusione in terza persona, in cui un narratore onnisciente racconta di Geraldine che si dichiara a Bertram, ritenendolo ricco di doti spirituali e nobile d'animo.

Nell'elencare le letture affrontate con Geraldine, Bertram cita i "subtle interflowings / found in Petrarch's sonnets" (vv. 319-20). La lettura dei sonetti prelude allo sbocciare del sentimento tra Geraldine e il giovane poeta,

4. Come spiega la poetessa, per far sì che i due volumi dei *Poems 1844* avessero lo stesso numero di pagine "there was nothing for it but to finish a ballad poem [...] which was lying by me, and I did so by writing, i. e. composing, *one hundred and forty lines last Saturday!*", LEBB 1:177.

5. Stephenson, G., *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, cit., p. 54.

istituendo un netto parallelismo tra il tema dell'amore e il Petrarchismo, quasi che i sonetti del Petrarca costituissero un sinonimo dell'amore in letteratura. La menzione diretta del poeta italiano, inoltre, dimostra la continuità dell'interesse di Elizabeth Barrett per il modello petrarchesco.

Altri elementi della ballata rimandano al *Canzoniere*. L'aspetto di Geraldine, ad esempio, rispetta appieno il canone descrittivo petrarchista: i capelli d'oro, gli occhi azzurri e l'atteggiamento – almeno secondo Bertram – sereno e imperturbabile sono elementi ricorrenti nella rappresentazione della donna amata del Petrarchismo:

For her eyes alone smile constantly:
her lips have serious sweetness,
And her front is calm – the dimple rarely
ripples on the cheek;
But her deep blue eyes smile constantly,
as if they in discreteness
Kept the secret of a happy dream she
did not care to sleep. (vv. 201-08)

Come Petrarca, Bertram è un poeta che aspira all'ascesi e soffre della propria condizione d'inferiorità:

Oh, she walked so high above me, she
appeared to my abasement,
In her lovely silken murmur, like an
angel clad in wings! (vv. 37-40)

Anche l'immagine dell'angelo richiama la figura idealizzata della donna del *Canzoniere*, così come l'opposizione ossimorica di "tender" e "cruel", aggettivi riferiti al suo sorriso. A differenza del poeta italiano, però, Bertram si trova in una condizione d'inferiorità non solo morale, ma anche sociale rispetto all'amata. Ci ricorda infatti che Geraldine è di nobile lignaggio, mentre le sue origini contadine sono troppo umili per aspirare a una donna di casta superiore.

Geraldine, tuttavia, non è la donna distaccata ma passiva del *Canzoniere*. Il suo ruolo attivo e indipendente, svincolato dall'ingombrante presenza di figure oppressive quali quella materna e quella paterna, non ha precedenti nella poesia di Elizabeth Barrett Browning. Geraldine non è solo ricca, ma autonoma e autorevole: tratta alla pari con i propri pretendenti, amministra le proprie terre e ha vera e propria autorità sul mondo che la circonda ("she can threaten and

command", v. 20). Inoltre svolge un ruolo attivo nella storia d'amore: è lei a invitare il poeta nella sua dimora, a dichiarare il proprio amore alla fine della ballata e a decidere liberamente di infrangere le norme sociali per sposare un uomo di condizione inferiore.

La poesia presenta numerose analogie con i *Sonnets from the Portuguese*. Come nel canzoniere, la voce narrante lamenta la propria inferiorità rispetto all'oggetto del proprio amore:

I was only a poor poet, made for singing
at her casement,
As the finches of the thrushes, while
she thought of other things. (vv. 33-36)

Qui, tuttavia, la voce è quella di un giovane uomo, mentre nei sonetti troviamo una voce femminile, che aspira all'amore di un poeta in apparenza irraggiungibile: i ruoli sono ribaltati rispetto alla ballata. Nei *Sonnets from the Portuguese*, inoltre, non viene sottolineato il divario sociale tra gli innamorati, che invece viene continuamente ribadito nella ballata, pur non incidendo sul lieto fine della storia. Nei sonetti, invece, la superiorità dell'amato è data dalle sue qualità morali, non dalla ricchezza materiale.

Le ballate sono anche il terreno di sperimentazione per la progressiva ricerca di uno *speaking I* femminile che possa calarsi in ruoli in precedenza riservati solo a voci maschili. Dalla narrazione in terza persona di "The Rhyme of the Duchess May", "The Romaunt of Margret" e "The Romaunt of the Page", Elizabeth Barrett passa alla narrazione in prima persona, esercizio che la aiuta a forgiare un io lirico più efficace e incisivo. In "Lady Geraldine's Courtship" il racconto è affidato al monologo drammatico di Bertram: la poetessa si immedesima dunque in un io lirico maschile. Come sottolinea Dorothy Mermin, tuttavia, in questo componimento il ruolo di amante e di amato sono intercambiabili, così come il ruolo di soggetto e oggetto, ed Elizabeth Barrett tenta di identificarsi sia con la figura maschile del poeta sia con quella femminile dell'amata, ponendole sullo stesso piano e partecipando all'azione di entrambi; la poetessa immagina di riuscire sia nel ruolo di poeta amante sia in quello di donna amata, anziché fallire in entrambi come in alcuni

componenti precedenti⁶. Si tratta di un procedimento che permette di elaborare il rapporto tra soggetto e oggetto, tra uomo e donna nella poesia d'amore, rapporto che vedremo espresso in modo complesso e maturo nei *Sonnets from the Portuguese*, la cui composizione, tra l'altro, è cronologicamente vicina a quella di "Lady Geraldine's Courtship"⁷.

Il lettore della ballata trae la maggior parte delle informazioni dalle parole di Bertram, le cui emozioni e il cui punto di vista filtrano gli eventi, fornendoci la prospettiva di un osservatore coinvolto e poco attendibile. Le sue parole sono ambigue e nelle descrizioni da lui presentate il lettore intravede sempre la possibilità che la realtà sia diversa da come Bertram la raffigura, ossia scorge sullo sfondo il diverso punto di vista di Geraldine. In questo modo è possibile "ascoltare" anche la sua voce.

Nelle ballate di Elizabeth Barrett la protagonista rifiuta di accettare supinamente il destino normalmente riservato alle donne. Se nelle prime ballate tale rifiuto si rivela fatale, in "Lady Geraldine's Courtship" l'esito è invece positivo. Ciò prelude ai *Sonnets from the Portuguese* in due modi: da un lato, anticipa la riuscita del ribaltamento dei ruoli donna-amata e poeta-amante; dall'altro mostra che un amore, pur in una veste anticonvenzionale, può essere felice.

"Lady Geraldine's Courtship" presenta anche un altro elemento in comune con il canzoniere: l'ambientazione medioevale viene abbandonata a favore di quella contemporanea. Wycombe Hall è un castello e può per alcuni aspetti richiamare alla mente le dimore di dame e cavalieri, ma la storia è ambientata nel mondo contemporaneo, come dimostra inequivocabilmente il riferimento alle macchine a vapore al lavoro nei campi di Geraldine: "And the palpitating engines / snort in steam across her acres" (vv. 21-22). Ciò viene già anticipato dal sottotitolo, "A Romance of the Age". Pur presentando alcuni riferimenti al mondo medioevale, volti a evocare le qualità cavalleresche dell'amato e quel mondo di dame e guerrieri che viene messo in discussione, i *Sonnets from the Portuguese* raccontano una storia decisamente vittoriana.

aA

6. Mermin, D., *Elizabeth Barrett Browning*, cit., pp. 110-11.

7. Come si è detto in precedenza, la ballata è del 1844, mentre i sonetti vengono composti tra il 1845 e il 1846.

La presenza di un io lirico forte e il progressivo spostamento del *setting* verso la contemporaneità sono sintomi del desiderio di assumere un atteggiamento critico nei confronti della politica e della società contemporanee, senza doversi rifugiare e nascondere dietro la finzione di un passato lontano e pittoresco. Il medesimo desiderio anima anche componimenti di argomento non amoroso, ma sociale, quali “The Cry of the Children” e “The Runaway Slave at Pilgrim’s Point”.

Il fatto che la ballata fosse un genere popolare può aver permesso a Elizabeth Barrett una maggiore libertà espressiva rispetto a generi più colti, permettendole di violare i codici prestabiliti e di sperimentare nuovi schemi. I ribaltamenti operati nei *Sonnets from the Portuguese* sono sovversivi perché inseriti in un contesto altamente codificato e cristallizzato. Le ballate sono invece una forma più duttile e dalla tradizione più recente, quindi un ottimo punto di partenza per presentare situazioni non convenzionali senza incorrere in critiche eccessive. Quest’uso della ballata indica che Elizabeth Barrett sfrutta il mezzo narrativo per esprimere contenuti innovativi, cosa che vale anche per il canzoniere: anch’esso, infatti, si può considerare un genere narrativo, in cui i singoli frammenti si legano in sequenza e compongono un racconto, seppure frammentario e frammentato. I contenuti innovativi delle ballate e del canzoniere sono proprio quei temi per così dire femministi che si intrecciano alla forma narrativa, che, secondo Dorothy Mermin, permette di portare in poesia sentimenti inesprimibili e idee bizzarre⁸, consente cioè maggiore libertà dalle convenzioni rappresentative poetiche: la ballata diventa lo strumento per esprimere desideri e sentimenti non convenzionali. Alison Case attribuisce questa tendenza alla maggiore presenza e autorità femminile intrinseca al genere narrativo per eccellenza, ossia il romanzo⁹, che può aver fornito una fonte di ispirazione. Avanzerei l’ipotesi che Elizabeth Barrett abbia usato la forma narrativa a questo scopo perché la riteneva particolarmente adatta a esprimere il cambiamento, il passaggio da una situazione di partenza a una

8. Mermin, D., *Elizabeth Barrett Browning*, cit., p. 71.

9. Case, A., “Gender and Narration in *Aurora Leigh*”, *Victorian Poetry*, 29 (1991), p. 17.

d'arrivo attraverso lo svolgersi della trama. L'uso di forme liriche per eccellenza è più adatto a fissare una situazione in un determinato momento, mentre la narrazione permette di presentare momenti diversi, situazioni differenti tra loro collegate, nonché premesse che poi vengono ribaltate nelle conclusioni. Ciò è vero anche del canzoniere, che, come si è detto, unisce più sonetti e quindi più momenti distinti, che compongono una sequenza narrativa.

Senza dubbio la lettura di numerosi romanzi da parte di Elizabeth Barrett può aver contribuito a formare il suo concetto di storia e di narrazione e può averle fornito una serie di illustri antecedenti femminili. La poetessa, tuttavia, resta fedele alla poesia, cercando il riconoscimento del pubblico e della critica solo in questo campo. Questa totale dedizione è confermata dal fatto che le sue opere maggiori – *Sonnets from the Portuguese* e *Aurora Leigh* – si confrontano con due dei generi più importanti in poesia: il canzoniere e l'epica. La poetessa sfrutta dunque ispirazioni diverse – quella romanzesca, quella epistolare, quella popolare delle ballate – con la finalità di inserirsi a pieno titolo in una tradizione chiusa ed esclusiva.

La tradizione è sempre presente nella sua poesia, sia per essere ripresa, sia per essere confutata e respinta. L'impronta dei poeti e degli scrittori della tradizione affiora nei suoi testi, che attingono alle “madri” e ai “padri” letterari per prenderli a modello, per citarli o coinvolgerli come personaggi nella vicenda.

Petrarca e i suoi emuli elisabettiani sono modelli che Elizabeth Barrett tiene in costante considerazione, come si evince dal saggio *The Book of the Poets*, in cui la poetessa dimostra una profonda conoscenza della loro opera. I *Sonnets from the Portuguese* sono il risultato non solo dello studio dei modelli italiani ed elisabettiani, ma anche della sperimentazione pratica della forma del sonetto, condotta attraverso la traduzione del Petrarca e la stesura di componimenti propri¹⁰.

Esiste inoltre un importante precedente di pubblicazione di sonetti rispetto ai “portoghesi”; nei *Poems 1844* Eli-

aA

10. Tali traduzioni ed esercizi poetici vengono commentati in Sharp, P. D., *Poetry in Process: Elizabeth Barrett Browning and the Sonnet Notebook*, Ph.D. Dissertation, Louisiana State University, 1985.

zabeth Barrett ne include infatti ventotto, non uniti in un canzoniere, ma accostati liberamente l'uno all'altro nella sezione intitolata semplicemente "Sonnets", in cui ciascun componimento è autonomo e presenta un proprio titolo. L'elemento comune è il difficile metro petrarchesco, che nello schema e nei primi accenni di uso dell'*enjambement* tra la seconda quartina e la prima terzina prelude a quello usato nei *Sonnets from the Portuguese*. In questi componimenti si dipanano ragionamenti elaborati e raffinati e già si ode l'intensità solenne di alcune parti del canzoniere. Nessuno di questi sonetti affronta però il tema dell'amore. Tre di questi sono dedicati alla figura di un poeta (i due sonetti a George Sand e "On a Portrait of Wordsworth by B. R. Haydon"); tutti sono incentrati o sul tema della scrittura poetica o su quello – senza dubbio dominante – del dolore, che lascerà traccia anche nel canzoniere del 1850. Anche la dicotomia "uomo-donna", così importante per i *Portuguese Sonnets*, viene affrontata solo nei sonetti a George Sand. Più che l'opposizione, "A Desire" propone la sintesi tra maschile e femminile, di cui la figura della scrittrice francese rappresenta l'emblema perfetto, essendo "[a] large-brained woman and large-hearted man" (v. 1). "A Recognition" propone invece una convivenza più conflittuale delle opposte nature di maschio e femmina: Sand, definita "true genius, but true woman", invano rinnega la propria essenza di donna, che riemerge ancor più evidente agli occhi del pubblico:

... and while before
The world, thou burnest in a poet fire,
We see thy woman-heart beat evermore
Through the large flame. Beat purer, heart, and higher,
Till God unsex thee on the heavenly shore,
Where unincarnate spirits purely aspire. (vv. 9-14)

Il conflitto tra le opposte nature è destinato a trovare una conciliazione solo nell'esistenza ultraterrena, con l'obliterazione di qualunque connotazione sessuale. Con il termine "unsex", tuttavia, Elizabeth Barrett riprende l'invocazione agli spiriti pronunciata da Lady Macbeth nel dramma shakespeariano:

Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, *unsex me here*,
And fill me, from the crown to the toe, top-full

Of direst cruelty! make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse;
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief!¹¹

La citazione getta dunque una luce ironica sul sonetto, proponendo un termine di paragone non proprio onorifico per George Sand. Tuttavia Elizabeth Barrett esprime un'immensa ammirazione per la scrittrice, che viene descritta come un'eroina di grande coraggio e di qualità epiche:

Self-called George Sand! Whose soul, amid the lions
Of thy tumultuous senses, moans defiance,
And answers roar for roar, as spirits can! (vv. 2-4)

Secondo Margaret Morlier, in quest'occasione Elizabeth Barrett fa uso di una delle più stimate forme di sonetto, quello eroico o politico, che poi ripropone, in via sperimentale, nei *Sonnets from the Portuguese*, nel tentativo di trovare una nuova forma per esprimere i pensieri di una donna e per descriverne le "gesta"¹².

Contrariamente ai *Sonnets* del 1844, "Lady Geraldine's Courtship" evoca Petrarca nei contenuti (la menzione del suo testo introduce il tema dell'amore e preannuncia la nascita del sentimento tra Bertram e Geraldine), ma l'atteso finale tragico degli amori petrarchisti cede il passo a un lieto fine senza ombre. Le aspettative di un finale tragico vengono invece rispettate in "Catarina to Camoëns" (*Poems 1844*), in cui si cita il famoso petrarchista portoghese. Interessante il gioco intertestuale proposto da questa poesia: a parlare non è il grande Camões, ma la donna che lui ha amato e alla cui bellezza ha ispirato il suo canto, per poi abbandonarla crudelmente. Le parole di Catarina rappresentano una sorta di risposta ideale ai sonetti di Camões, con cui instaurano un dialogo attraverso la citazione diretta: il verso "Sweetest

11. *Macbeth*, I-5.

12. Morlier, M., "The Hero and the Sage: Elizabeth Barrett's Sonnets to George Sand in Victorian Context", *Victorian Poetry*, 41 (2003), p. 327. Cfr. anche, della stessa autrice, "Sonnets from the Portuguese and the Politics of Rhyme", cit., pp. 98-99.

eyes, were ever seen”, che fa da chiusa alla quasi totalità delle strofe, è tratto da un suo componimento d’amore rivolto proprio a Catarina. L’ossessiva ripetizione di tale verso a fine strofa ben rappresenta la disperazione della donna abbandonata e il risentimento per l’inganno subito. Dopo aver decantato la bellezza e la dolcezza degli occhi dell’amata – *topos* petrarchista tra i più riconoscibili – Camões l’abbandona, mostrando il divario tra la finzione poetica e la realtà dei fatti (che poi, a sua volta, è la finzione che l’io lirico presenta al lettore). Il lamento di Catarina ripropone, rovesciandolo, anche il *topos* dell’amante ingannato da una donna crudele e infedele. Si tratta di un complesso gioco di specchi, che si fa ancora più intricato se si pensa che Barrett Browning, nel dare il titolo ai “Sonetti dal portoghese”, oltre alle *Lettres portugaises*, con ogni probabilità evoca altresì questo suo componimento.

Gli elementi innovativi delle ballate e dei *Poems 1844* che vengono sviluppati nei *Sonnets from the Portuguese* diventano parte integrante della poetica di Aurora Leigh. Il ribaltamento dei ruoli sessuali, ad esempio, è fondamentale nel poemetto, in cui si dimostra che, almeno nella finzione letteraria, una donna può svolgere un’attività riservata agli uomini senza rinunciare alla propria felicità sentimentale. Come nelle ballate e nel canzoniere, inoltre, tali posizioni “femministe” vengono espresse attraverso la forma narrativa: anche in Aurora Leigh la narrazione si fa portatrice di contenuti innovativi e permette alla persona poetica di affrontare con decisione la materia sociale. Lo spunto dell’ambientazione contemporanea, appena suggerito in “Bertha in the Lane” e presente in “Lady Geraldine” e nei *Sonnets from the Portuguese*, diviene un principio di poetica asserito con energia e convinzione. Secondo Aurora Leigh, infatti, la poesia deve trattare la materia contemporanea, non quella dei secoli passati.

Elemento costante è l’intertestualità, grazie alla quale l’opera di Elizabeth Barrett appare come un tutto organico, in cui ciascun tema si arricchisce progressivamente di nuovi elementi, accrescendo e dilatando il proprio significato. L’intertestualità collega inoltre le poesie di Elizabeth Barrett all’opera dei poeti della tradizione, in un rapporto che passa dall’opposizione all’autorità testuale all’adattamento del modello, dall’antitesi alla sintesi, sfociando in un fruttuoso

compromesso. Tale procedimento, attivo in tutta l'opera di Elizabeth Barrett Browning, informa completamente di sé i *Sonnets from the Portuguese*, in cui la “anxiety of influence” viene superata con successo, consentendo alla poetessa di Wimpole Street di inserirsi nella tradizione letteraria inglese, apportando il proprio contributo di innovazione.

Opere di Elizabeth Barrett Browning

Aurora Leigh, edited by K. McSweeney, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993.

Robert Browning and Elizabeth Barrett. The Courtship Correspondence, edited by D. Karlin, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990.

The Barretts at Hope End. The Early Diary of Elizabeth Barrett Browning, edited by E. Berridge, London, John Murray, 1974.

The Brownings' Correspondence, edited by P. Kelley & S. Lewis, Winfield, Wedgestone Press, 1992.

The Letters of Elizabeth Barrett Browning to Mary Russell Mitford, edited by B. Miller, London, John Murray, 1954.

The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett 1845-46, edited by E. Kintner, Cambridge: Ma, Harvard University Press, 1969.

The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett 1845-1846, London, John Murray, 1913.

The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning with Two Prose Essays, edited by H. Milford, London, Oxford University Press, 1920.

Studi sulla poesia di Elizabeth Barrett Browning

- AA. VV., *Critical Essays on Elizabeth Barrett Browning*, edited by S. Donaldson, GK Hall, 1999.
- AA. VV., *Elizabeth Barrett Browning: History, Politics and Culture*, edited by M. Martinez, special issue of *Victorian Review*, 33:2 (2007).
- AA. VV., *Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning: Interviews and Recollections*, edited by M. Garrett, Palgrave Macmillan, 2000.
- Avery, S., *Elizabeth Barrett Browning*, Horndon, Northcote, 2011.
- Barrett, R. A., *The Barretts of Jamaica. The Family of Elizabeth Barrett Browning*, Winfield-London, Wedgestone Press, 2000.
- Besier, R., *The Barretts of Wimpole Street. A Comedy in Five Acts*, Boston, 1930.
- Boswell, M., "Sites of Impasse: Crossing and Transgression in D. H. Lawrence, Elizabeth Barrett Browning and William Blake", *Dissertation Abstracts International*, 59 (1999), p. 4433A.
- Burdett, O., *The Brownings*, London, Constable, 1928.
- Case, A., "Gender and Narration in *Aurora Leigh*", *Victorian Poetry*, 29 (1991), pp. 17-32.
- Chaney, E. C., "The Aesthetic of Lived Life from Wollstonecraft to Mill", *Dissertation Abstracts International*, 59 (1998), pp. 2033-34A.
- Chapman, A., "Mesmerism and Agency in the Courtship of Elizabeth Barrett and Robert Browning", *Victorian Literature and Culture*, 26 (1998), pp. 303-19.
- Clarke, I., *Elizabeth Barrett Browning: A Portrait*, New York-London, Kennikat Press, 1929.
- Colaiacono, P., "'Ancor non t'ho detto che t'amo'. Il discorso d'amore di Elizabeth Barrett Browning", in *Come nello specchio: saggi sulla figurazione del femminile*, Torino, La Rosa, 1981.
- , Introduzione a *Sonetti dal Portoghese*, Firenze, Libreria delle Donne, 1986.
- Colella, S., *Il genere nel testo poetico: Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.
- , "La poesia femminile", in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, UTET, 1996.
- Cooper, H., "Working into Light: Elizabeth Barrett Browning", in *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, edited by S. M. Gilbert & S. Gubar, Bloomington-London, Indiana University Press, 1979.
- , *Elizabeth Barrett Browning, Woman and Artist*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1988.

- Dally, P., *Elizabeth Barrett Browning: A Psychological Portrait*, London, Macmillan, 1989.
- David, D., *Intellectual Women and Victorian Patriarchy: Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot*, Basingstoke-London, Macmillan, 1987.
- De Luise, D., "The Sonnets from the Portuguese as Literary Autobiography: A Reading of Sonnet 1", *Dissertation Abstracts International*, 53 (1992), p. 1164A.
- De Stasio, C., "La poesia del compromesso vittoriano", in *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, a cura di C. Pagetti, Roma, La nuova Italia scientifica, 1994, pp. 151-81.
- Dennis, B., *Elizabeth Barrett Browning: The Hope End Years*, Border Lines Series Editor, 1996.
- Fairbank, D., "The Developing Mind: The Type of Eve in the Lives of Elizabeth Barrett Browning and Aurora Leigh", *Dissertation Abstracts International*, 59 (1998), p. 1176A.
- Fletcher, J., "Barrett Browning: Castration and the Music of *Jouissance*", in *Formations of Fantasy*, edited by V. Burgin, J. Donald & C. Kaplan, London-New York, Methuen, 1986, pp. 126-33.
- Forster, M., *Elizabeth Barrett Browning: A Biography*, London, Chatto & Windus, 1988.
- Friedman, R. Z. G., "Ideal Love and Lovers in Three Victorian Sonnet Sequences", *Dissertation Abstracts International*, 55 (1994), 972A.
- Garrett, M., *Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Gilbert, S. M., "From *Patria* to *Matria*. Elizabeth Barrett Browning's Risorgimento", *PMLA*, 99 (1984), pp. 194-211.
- Hayter, A., *Elizabeth Barrett Browning*, Harlow, Longmans, Green & Co, 1965.
- Hewlett, D., *Elizabeth Barrett Browning: A Life*, New York, Octagon Books, 1952.
- Holberg, J. L., "Searching for Mary Garth: The Figure of the Writing Woman in Charlotte Brontë, Elizabeth Barrett Browning, E. M. Delafield, Barbara Pym, and Anita Brookner", *Dissertation Abstracts International*, 58 (1997), p. 2225A.
- Houston, N., "Affecting Authenticity. Sonnets from the Portuguese and Modern Love", *Studies in the Literary Imagination*, 35 (2002), pp. 99-121.
- Kaplan, C., Introduction to *Her Novel in Verse. Aurora Leigh and Other Poems*, London, Women's Press, 1978.

- Karlin, D., "Browning's Poetry of Intimacy", *Essays in Criticism*, 39 (1989), pp. 47-64.
- , "Letters 'Alive and Quivering': Scholarly Approaches to the Brownings' Correspondence", *Victorian Studies*, 42 (1999/2000), pp. 489-96.
- , *The Courtship of Robert Browning and Elizabeth Barrett*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Leighton, A., *Elizabeth Barrett Browning*, Brighton, Harvester Press, 1996.
- Lewis, L. M., *Elizabeth Barrett Browning's Spiritual Progress: Face to Face with God*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1998.
- Mander, R., *Mrs Browning. The Story of Elizabeth Barrett*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- Markus, J., *Dared and Done: The Marriage of Elizabeth Barrett and Robert Browning*, Ohio University Press, 1998.
- Mermin, D., *Elizabeth Barrett Browning: The Origins of a New Poetry*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989.
- , "Genre and Gender in *Aurora Leigh*", *Victorian Newsletter*, 69 (1986), pp. 7-11.
- , "The Damsel, the Knight and the Victorian Woman Poet", *Critical Inquiry*, 13 (1986), pp. 64-80.
- Meynell, A., Introduction to *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, London-Melbourne, Ward, Lock & Co., s. d.
- Morlier, M. M., "Sonnets from the Portuguese and the Politics of Rhyme", *Victorian Literature and Culture*, 27 (1999), pp. 97-112.
- , "The Hero and the Sage: Elizabeth Barrett's Sonnets to George Sand in Victorian Context", *Victorian Poetry*, 41 (2003), pp. 319-32.
- Pickering, G., *Creative Malady: Illness in the Lives and Minds of Charles Darwin, Florence Nightingale, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud, Marcel Proust, and Elizabeth Barrett*, London, George Allen & Unwin, 1974.
- Radley, V. L., *Elizabeth Barrett Browning*, Boston, Twaine Publishing, 1972.
- Rizzato, I., "Un canzoniere al femminile: *Sonnets from the Portuguese* di Elizabeth Barrett Browning e la tradizione poetica inglese", *ACME*, 64:3 (2011), pp. 101-15.
- Rowe, M. L., "A Poet Revealed: Elizabeth Barrett Browning as Portraied in Libby Larsen's *Sonnets from the Portuguese* and Dominick Argento's *Casa Guidi*", *Dissertation Abstracts International*, 57 (1997), p. 4590A.

- Sanders Pollock, M., *Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning: A Creative Partnership*, Ashgate Publishing, 2003.
- Schor, E., "The Poetry of Politics: Barrett Browning's *Casa Guidi Windows*", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 17 (1998), pp. 305-24.
- Shaakeh, A., *Sonnets from the Portuguese and the Love Sonnet Tradition*, New York, The Philological Library, 1985.
- Sharp, P. D., *Poetry in Process: Elizabeth Barrett Browning and the Sonnet Notebook*, Ph.D. Dissertation, Louisiana State University, 1985.
- Smulders, S., "Sincere Doubt, Doubtful Sincerity, and *Sonnets from the Portuguese*", *ANQ*, 8 (1995), pp. 18-23.
- Stephenson, G., *Elizabeth Barrett Browning and the Poetry of Love*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.
- Stone, M., *Elizabeth Barrett Browning*, Basingstoke-London, Macmillan, 1995.
- , "Genre Subversion and Gender Inversion: *The Princess and Aurora Leigh*", *Victorian Poetry*, 25 (1987), pp. 101-27.
 - , "Guide to the Year's Work: Elizabeth Barrett Browning", *Victorian Poetry*, 39 (2001), pp. 436-47.
 - , "Monna Innominata and *Sonnets from the Portuguese*: Sonnet Traditions and Spiritual Trajectories", in *The Culture of Christina Rossetti*, edited by M. Arseneau, Manchester-New York, 1999.
 - , "Sisters in Art: Christina Rossetti and Elizabeth Barrett Browning", *Victorian Poetry*, 32 (1994), pp. 339-64.
- Stott, R., & Avery, S., *Elizabeth Barrett Browning*, Longman, 2003.
- Taplin, G. B., *The Life of Elizabeth Barrett Browning*, New Haven, Yale University Press, 1957; Hamden, Archon Books, 1970².
- Walsh, S., "'Doing the Aphra Behn': Barrett Browning's Portrait of the Artist", *Victorian Poetry*, 36 (1998), pp. 163-86.
- Woolf, V., "Aurora Leigh", *The Common Reader, Second Series*, London, The Hogarth Press, 1965².
- , *Flush, a Biography*, tr. it. *Flush. Biografia di un cane*, Milano, La Tartaruga, 2000.

Studi sulla letteratura vittoriana

- AA. VV., *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, a cura di C. Pagetti, Roma, La nuova Italia scientifica, 1994.
- AA. VV., *Poems of Faith and Doubt. The Victorian Age*, edited by R. L. Brett, Edward Arnold, 1965.
- AA. VV., *The Major Victorian Poets: Reconsiderations*, edited by I. Armstrong, London, Routledge & Kegan Paul, 1969.

- AA. VV., *The Victorians: An Anthology of Poetry and Poetics*, edited by V. Cunningham, Oxford, Blackwell, 2000.
- AA. VV., *The Victorians and Italy. Literature, Travel, Politics and Art*, edited by A. Vescovi, L. Villa & P. Vita, Monza, Polimetrica, 2009.
- AA. VV., *Victorian Scrutinies: Reviews of Poetry 1830-1870*, edited by I. Armstrong, Athlone Press, 1983.
- AA. VV., *Victorian Women Poets*, edited by A. Chapman, The English Association, 2003.
- AA. VV., *Victorian Women Poets*, edited by T. Cosslett, London-New York, Longman, 2003.
- AA. VV., *Victorian Women Poets: A Critical Reader*, edited by A. Leighton, Oxford, Blackwell, 1996.
- AA. VV., *Victorian Women Poets: An Anthology*, edited by A. Leighton e M. Reynolds, Oxford, Blackwell, 1995.
- AA. VV., *Victorian Women Poets: Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning and Christina Rossetti*, edited by J. Bristow, Basingstoke-London, Macmillan, 1995.
- AA. VV., *Victorian Women Poets: Writing against the Heart*, edited by A. Leighton, Brighton, Harvester Press, 1992.
- Armstrong, I., *Language as Living Form in Nineteenth-Century Poetry*, Brighton, Harvester Press, 1982.
- , *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*, London-New York, Routledge, 1976.
- , *Victorian Scrutinies. Reviews of Poetry 1830-1870*, London, Athlone Press, 1972.
- Blake, K., *Love and the Woman Question in Victorian Literature. The Art of Self-Postponement*, Brighton, Harvester Press, 1983.
- Duncan, J. E., “John Donne and Robert Browning”, *The Revival of Metaphysical Poetry*, New York, Octagon Books, 1969.
- Edmond, R., *Affairs of the Hearth. Victorian Poetry and Domestic Narrative*, London, Routledge, 1988.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.
- Harrison, A. H., “Intertextuality: Dante, Petrarch, and Christina Rossetti”, in *Christina Rossetti in Context*, edited by A. H. Harrison, Brighton, The Harvester Press, 1988.
- Homans, M., *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Marroni, F., *Miti e mondi vittoriani. La cultura inglese dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2004.

- Munich, A., *Andromeda's Chains. Gender and Interpretation in Victorian Literature*, New York, Columbia University Press, 1998.
- Peterson, L. H., "Anthologizing Women: Women Poets in Early Victorian Collections of Lyric", *Victorian Poetry*, 37 (1999), pp. 193-209.
- Richards, B., *English Poetry of the Victorian Period 1830-1890*, London-New York, Longman, 1988.
- Warwick Slim, E., "Consciousness as Writing: Deconstruction in Reading Victorian Poetry", *Victorian Poetry*, 25 (1987), pp. 67-81.

Studi sul sonetto e sul petrarchismo

- AA. VV., *Elizabethan Sonnets*, edited by M. Evans, revised by R. J. Booth, London, Everyman, 1994.
- AA. VV., *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Roma, Viella, 2003.
- AA. VV., *Poetesse italiane del Cinquecento. Con uno scritto di Giovanni Macchia*, a cura di S. Bianchi, Milano, Mondadori, 2003.
- AA. VV., *Poetic Traditions of the English Renaissance*, edited by M. Mack & Lord G. de Forest, New Haven-London, Yale University Press, 1982.

- AA. VV., *Renaissance Discourses of Desire*, edited by C. J. Summers & T. L. Peabworth, Columbia, University of Missouri Press, 1993.
- AA. VV., *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture*, edited by G. Waller & M. D. Moore, London, Croom Helm, 1984.
- AA. VV., *Spenser. The Critical Heritage*, edited by R. M. Cummings, London, Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Baldi, S., *La poesia di Sir Thomas Wyatt: il primo petrarchista inglese*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- Bates, C., *The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Bell, I., *Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1998.
- Borgese, G. A., "Il processo di Gaspara Stampa", in *Studi di letteratura moderne*, Milano, Treves, 1915.
- Bullock, A., "The Genesis of the English Sonnet Form", *PMLA*, 38 (1923), pp. 729-44.
- Camaiera Conti, L., *Sir Thomas Wyatt's Close Translations of Petrarch's Sonnets*, Milano, Europrint Publications, 1994.
- Castorina, G. G., *Le forme della malinconia. Ricerche sul sonetto in Inghilterra (1748-1800)*, Bologna, Pàtron, 1978.

- Cruttwell, P., *The English Sonnet*, Harlow, Longman, 1966.
- Cummings, P., "Spenser's *Amoretti* as an Allegory of Love", *Texas Studies in Literature and Language*, 12 (1970), pp. 163-79.
- Dolci, G., "Gaspara Stampa", *Letteratura italiana. I minori*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1961.
- Estrin, B., *Uncovering Gender and Genre in Wyatt, Donne and Marvell*, Durham-London, Duke University Press, 1994.
- Fedi, R., "'L'immagine vera': Vittoria Colonna, Michelangelo e un'idea di canzoniere", *MLN*, 107 (1992), pp. 46-73.
- Ferry, A., *The "Inward" Language. Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, Chicago-London, Chicago University Press, 1983.
- Fienberg, N., "The Emergence of Stella in *Astrophil and Stella*", *Studies in English Literature*, 25 (1985), pp. 5-19.
- Forster, L., *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, London-New York, Cambridge University Press, 1969.
- Fowler, A., "Sonnet Sequences", *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, London-New York, Cambridge University Press, 1970.
- Fuller, J., *The Sonnet*, London, Methuen, 1972.
- Gardner, H., Introduzione a *John Donne: The Divine Poems*, 1952.
- Gardner, W. H., "Sonnet Morphology", *Gerard Manley Hopkins (1844-1889). A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, London, Oxford University Press, 1948².
- Gray, E., "Sonnet Kisses: Sidney to Barrett Browning", *Essays in Criticism*, 2 (2002), pp. 126-42.
- Greco, A., "Vittoria Colonna", *Letteratura italiana. I minori*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1961.
- Greenblatt, S., "Power, Sexuality, and Inwardness in Wyatt's Poetry", *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1980.
- Hager, A., *Dazzling Images. The Masks of Sir Philip Sidney*, University of Delaware Press, 1996.
- , "The Exemplary Mirage", *ELH*, 48 (1981), pp. 1-16.
- Hainsworth, P., *Petrarch the Poet. An Introduction to the Rerum Vulgarium Fragmenta*, London-New York, Routledge, 1988.
- Harris, W. O., "Early Elizabethan Sonnets in Sequence", *Studies in Philology*, 68 (1971), pp. 451-69.
- Havens, *The Influence of Milton on English Poetry*, Boston, 1961.
- Heale, E., *Wyatt, Surrey, and Early Tudor Poetry*, London-New York, Longman, 1998.
- Hedley, J., *Power in Verse. Metaphor and Metonymy in the Renais-*

- sance *Lyric*, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1988.
- Heninger, S. K., *Sidney and Spenser. The Poet as Maker*, University Park-London, Pennsylvania State University Press, 1989.
- Houston, J. P., *The Rhetoric of Poetry in the Renaissance and Seventeenth Century*, Baton Rouge-London, Louisiana State University Press, 1983.
- , “Valuable by Design: Maternal Features and Cultural Value in Nineteenth-Century Sonnet Anthologies”, *Victorian Poetry*, 37 (1999), pp. 243-72.
- Hutton, J., *Essays on Renaissance Poetry*, edited by R. Guerlac, with a preface by D. P. Walkek, Ithaca: NY-London, Cornell University Press, 1980.
- John, L. C., *The Elizabethan Sonnet Sequences. Studies in Conventional Conceits*, New York, Russell & Russell, 1964.
- Johnson, W. C., *Spenser's Amoretti: Analogies of Love*, London, Associated University Presses, 1990.
- Kalstone, D., *Sidney's Poetry. Contexts and Interpretations*, Cambridge: Ma, Harvard University Press, 1965.
- Kay, D., *Sir Philip Sidney. An Anthology of Modern Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Klein, L. M., *The Exemplary Sidney and the Elizabethan Sonneteers*, Newark-London, Associated University Presses, 1998.
- Kuin, R., *Chamber Music. Elizabethan Sonnet Sequences and the Pleasure of Criticism*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998.
- Lever, J. W., *The Elizabethan Love Sonnet*, London, Methuen, 1968².
- Lewis, C. P., *The Allegory of Love*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1977.
- Low, A., *The Reinvention of Love. Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*, Cambridge-Melbourne, Cambridge University Press, 1993.
- Marotti, A. F., “‘Love is not love’: Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order”, *ELH*, 49 (1977), pp. 396-428.
- Mazzotta, M., “The Canzoniere and the Language of Self”, *Studies in Philology*, 75 (1978), pp. 271-96.
- Melchionda, M., *Chaucer, Wyatt e le “contrarietà dell’amoroso stato”: Canzoniere CXXXII e CXXXIV nella letteratura inglese*, Padova, Antenore, 1975.
- Neely, T. C., “The Structure of English Renaissance Sonnet Sequences”, *ELH*, 45 (1978), pp. 359-90.
- Pearson, L. E., *Elizabethan Love Conventions*, London, George Allen & Unwin, 1933.

- Praz, M., "Petrarch in England", *The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli and Other Studies of the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot*, tr. it. "Petrarca in Inghilterra", *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi su rapporti letterari anglo-italiani*, Firenze, Sansoni, 1962.
- Prince, F. T., "The Sonnet from Wyatt to Shakespeare", in *Elizabethan Poetry*, edited by J. R. Brown e B. Harris, London, Edward Arnold, 1960.
- Regan, M. S., *Love Words. The Self and the Text in Medieval and Renaissance Poetry*, Ithaca: NY-London, Cornell University Press, 1982.
- Roche, T. P., *Petrarch and the English Sonnet Sequences*, New York, AMS Press, 1989.
- Rose, M., *Heroic Love: Studies in Sidney and Spenser*, Cambridge: Ma, Harvard University Press, 1968.
- Santagata, M., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1989.
- Serpieri, A., *I sonetti dell'immortalità: il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Milano, Bompiani, 1983.
- Siegel, P. N., "The Petrarchan Sonneteers and Neo-Platonic Love", *Studies in Philology*, 42 (1945), pp. 164-82.
- Spiller, M. R. G., *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London-New York, Routledge, 1992.
- Sproxton, J., *The Idiom of Love. Love Poetry from the Early Sonnets to the Seventeenth Century*, London, Duckworth, 2000.
- Vitiello, J., "The Ambiguities of Martyrdom", *MLN*, 90 (1975), pp. 58-71.
- Wagner, J. A., *A Moment's Monument: Revisionary Poetics and the Nineteenth Century English Sonnet*, Cranbury: NJ-London-Madison: NJ, Associated University Presses, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- Wall, W., *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca: NY-London, Cornell University Press, 1993.
- Waller, G., *English Poetry of the Sixteenth Century*, New York, Longman, 1986.
- Warkentin, G., "'Love's sweetest part, variety': Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequences", *Renaissance and Reformation*, 11 (1975), pp. 14-23.
- Wilkins, E. H., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959.
- , *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951.
- Wilson, S., "Racked on the Tyrant's Bed: The Politics of Plea-

sure and Pain and the Elizabethan Sonnet Sequences”, *Textual Practice*, 3 (1989), pp. 234-47.

Altri studi

- AA. VV., *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, edited by S. M. Gilbert & S. Gubar, Bloomington-London, Indiana University Press, 1979.
- AA. VV., *Women and Literary History*, edited by K. Binhammer & J. Wood, Newark-London, University of Delaware Press, 2003.
- Adams, M., *Shaggy Muses: The Dogs Who Inspired Virginia Woolf, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, Edith Wharton, and Emily Brontë*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- Armstrong, N., *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Bernardelli, A., *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1973.
- Eliot, T. S., “Tradition and the Individual Talent”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920.
- Kaplan, C., *Sea Changes. Essays in Culture and Feminism*, London, Verso, 1986.
- Lamarra, A., “Generi al femminile”, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, UTET, 1996.
- Lowder-Newton, J., “History as Usual? Feminism and the ‘New Historicism’”, in *The New Historicism*, edited by H. Aram Veaser, London, Routledge, 1989.
- McGann, J. J., *The Poetics of Sensibility*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- , *The Romantic Ideology*, Chicago, Chicago University Press, 1983.
- Mellor, A., *Romanticism and Gender*, London, Routledge, 1983.
- Moers, E., *Literary Women*, tr. it. *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979.
- Rizzato, I., *D'amore e di poesia. Lettere scelte 1845-46*, Milano, Archinto, 2007.
- , *D'amore e di poesia. Lettere scelte 1845-46*, Edizione speciale per il Corriere della Sera, Milano, RCS, 2014.
- Showalter, E., *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, tr. it. *Una letteratura tutta per sé. Due secoli di scrittrici inglesi (1800-1900)*, Milano, La Salamandra, 1984.
- Sinigaglia, M., *Sonetti dal portoghese*, tr. it. *Sonnets from the Portuguese*, Acquaviva delle Fonti, Acquaviva Edizioni, 2004.

Tennyson, A., *Complete Poems and Plays*, edited by T. H. Warren,
Oxford-New York, Oxford University Press, 1971.
Woolf, V., *A Room of One's Own*, London, Granada, 1977².

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di maggio 2019